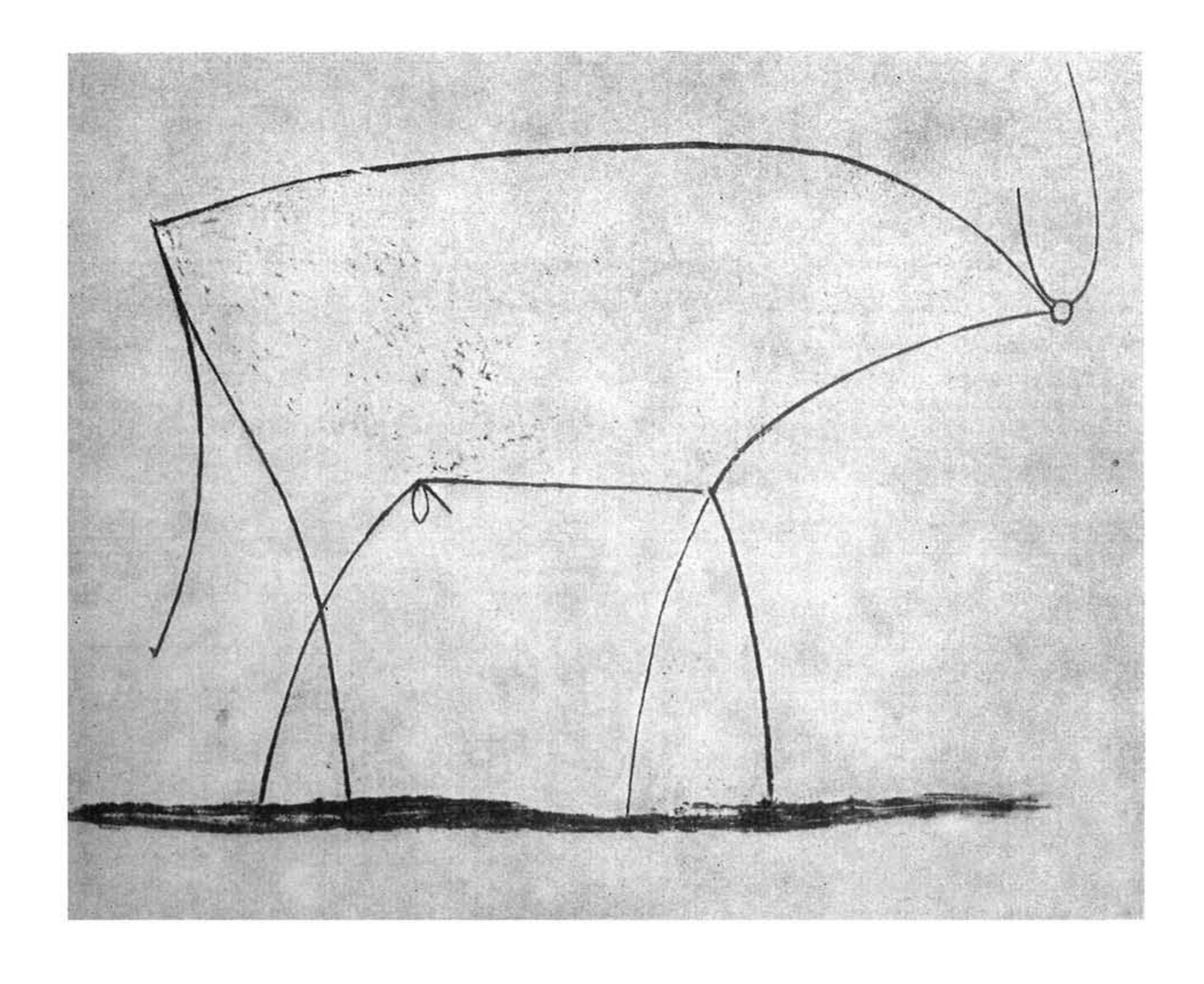
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
JULIO-AGOSTO 1973
277-278

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

277-278

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 277-78 (JULIO-AGOSTO 1973)

Páginas

HOMENAJE

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

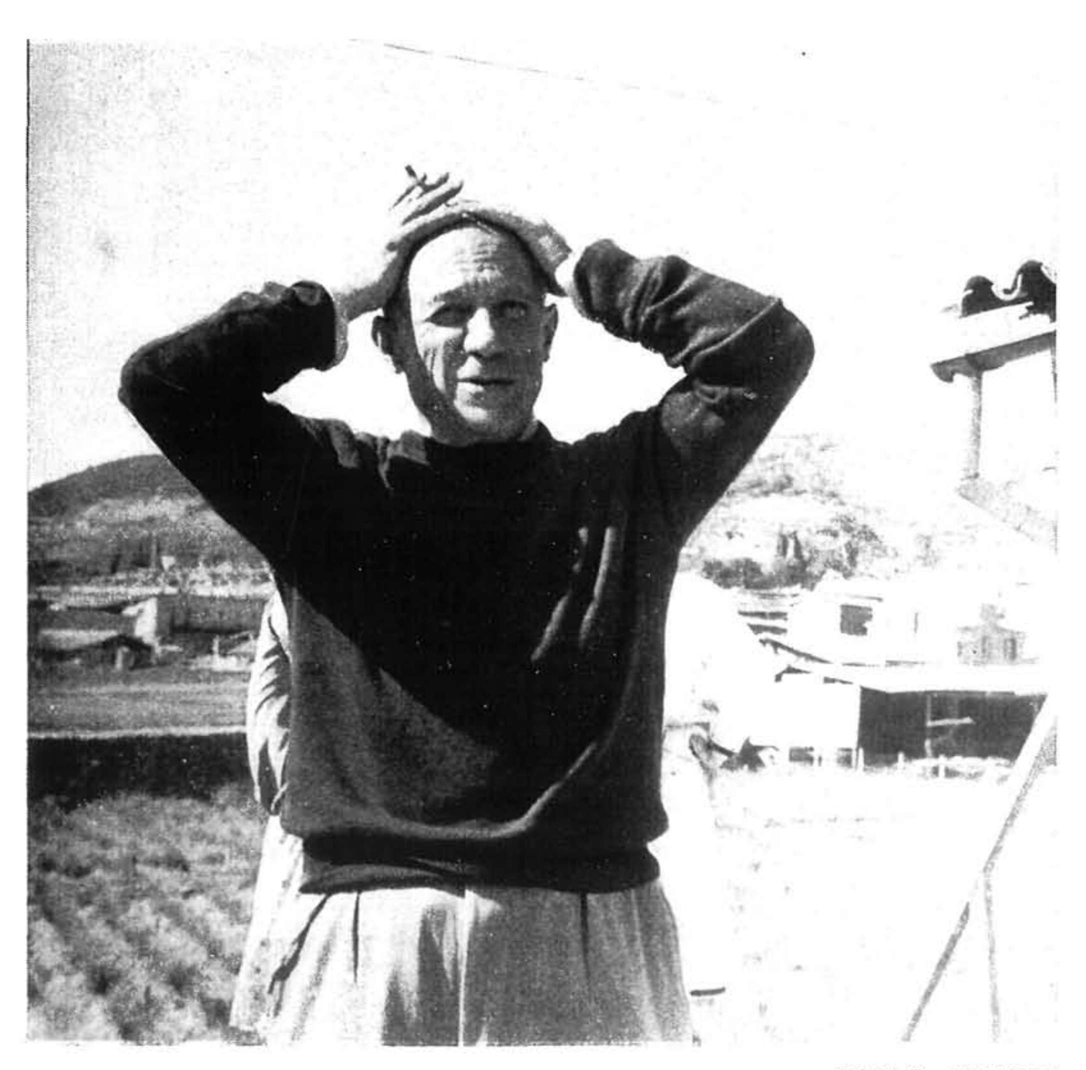
Sección de notas:

Páginas

Sección bibliográfica:

Cubierta: *Un toro de PICASSO.*

HOMENAJE



PABLO PICASSO



Decorando una de sus cerámicas



Taller del maestro, en Vallauris

LA COHERENCIA INTERNA EN LA EVOLUCION DE PICASSO

Picasso ha muerto y la grandeza y la variedad de su obra nos abruman hoy más todavía que cuando hace tan sólo escasas semanas seguía creando, realizaba proyectos o se replanteaba aquellos problemas plásticos que no estaba seguro de haber resuelto definitivamente en su obra anterior. Era una fuerza de la naturaleza, y su espíritu parecía más joven cuando había cumplido ya los noventa y un años que en los tiempos en que, en 1895, a los catorce de su edad, realizó, excluidos los trabajos escolares y los entrenamientos académicos para hacer mano, sus más antiguos lienzos con voluntad de renovación y de innovación.

Su movilidad extrema le hizo considerar cada conquista plástica como un nuevo peldaño para la siguiente. Fue por ello por lo que realizó a veces, en los mismos años, varias investigaciones aparentemente contradictorias y por lo que no pudo limitarse a una sola modalidad artística, ya que lo conseguido, pongamos por ejemplo, en el óleo sobre lienzo o en el encolado podía a veces ser traspuesto con una nueva eficacia a la escultura o al vestuario y al decorado teatral. De ahí que aunque muchos de los estudiosos de la obra de Picasso hayan llegado a diferenciar en él hasta ochenta *etapas* —lo que hace un promedio de una por cada año de actividad creadora—, les suela resultar difícil encerrarlas en unos límites bien definidos. Yo he insistido múltiples veces en que lo que hay en realidad en Picasso no son *etapas* sino *maneras*, y en que las unas desbordan continuamente los límites cronológicos de las otras. Es precisamente esta fluidez de su inspiración lo que hace que diversos investigadores le hayan asignado, sin que quepa asegurar que ninguno de ellos se halle equivocado, una cronología diferente incluso a las etapas más exhaustivamente estudiadas. Así, por ejemplo, para Schmeller el *cubismo sintético* nace en 1913 y perdura en Picasso hasta bastante después de 1924; en tanto para Raynal comienza ya en 1912 y desemboca en el *cubismo cristal* en 1916. Daré un segundo ejemplo, igual-

mente significativo: las fechas iniciales de la llamada *etapa Ingres* se escalonan para diversos autores entre 1915 y 1918; pero yo he llegado a tener la impresión —y no he sido el primero en afirmarlo— que el verdadero *período Ingres* fue el de los dibujos académicos de la adolescencia de Picasso y que si pudo haber una segunda *manera Ingres,* esta última se dio, con su más aplomado rigor, a partir de 1920 en los grandes desnudos de la etapa habitualmente llamada neoclásica o romanista y también, con familiaridad excesiva, la «de las mujeres gordas». Fue durante su realización cuando Picasso renunció a todo resto de programación cubista, ya que todo cuanto en el decenio de los años veinte —incluidas las dos versiones de *Los tres músicos*— se acogió bajo dicha rúbrica era, en realidad, una reelaboración inédita de los rigores constructivos del cubismo, puestos esta vez al servicio de una nueva organización del espacio y de una recuperación anticubista de la fragancia del color y de la sensualidad de la línea.

El problema se complica, no obstante —una prueba más de hasta qué punto resulta aventurado pretender encerrar en límites cronológicos la evolución de Picasso—, si tenemos en cuenta que la recuperación del color casi puro, aunque muy matizado, y la utilización de texturas arenosas eran ya frecuentes en 1913 y que el puntillismo —otra de las constantes que vienen y revienen en sus momentos más inesperados— se había metido de rondón en otros cuadros de aquellos mismos años y le prestaba un indefinible encanto a algunas manchas entreveradas, que establecían, debido a su delicadísima vibración, un emotivo contraste con las formas contiguas, cuyo color era más unido y menos fúlgido.

Tengo la impresión —y creo que lo hasta ahora apuntado tiende a confirmarlo— que la única manera de poder captar la realidad profunda que yace bajo la pintura de Picasso consiste en acercarse a ella de una manera tan asistemática como él la hizo evolucionar día a día. Picasso es, sin duda, el pintor más difícil de estudiar y de «relatar» con claridad en cualquier historia del arte. Resulta infinitamente más hacedero seguir los pasos medidísimos de la evolución de Velázquez o incluso los más quebrados de la de Goya que esa maraña inacabable en la que Picasso teje y desteje; parece quemar etapas y reencontrarlas de nuevo; atenerse durante un instante a un programa ultrarrígido y hacer saltar luego en un solo instante todas las reglas que él se había dado a sí mismo. Comprendo, por tanto, perfectamente que tanta variedad y tanta movilidad pueden llegar a aturdir no sólo a quienes contemplen con arrobo, pero sin tenerlas todas

consigo, su obra, sino también a los críticos que deseen exponerla de una manera que pueda parecerles coherente a sus lectores.

El estupor de los espectadores ante tanto encabalgamiento de maneras y etapas sería mucho menor si en vez de empeñarnos en captar la evolución de la pintura de Picasso desde el exterior, es decir, desde los propios cuadros considerados como jalones de una secuencia que se desea fácilmente legible, intentásemos verla desde el interior, o sea desde los motivos, no tan sólo pictóricos, sino de todo tipo, que indujeron al hombre Pablo Picasso a hacer en cada instante de su vida aquello que hizo y no ninguna otra cosa. Tal vez todo —incluso los cambios más bruscos y las coincidencias más contradictorias— resulte así coherente y formando parte de una unidad personal que escoge en cada instante los procedimientos más adecuados para expresarse, de acuerdo con su propia situación en cuanto pintor y en cuanto hombre, en el momento de realizar cada obra. Eso es lo que intentaremos esbozar en las próximas páginas, y tal vez así el aparente caos comience a convertirse en orden purísimo. Fue por ello por lo que insistimos en las páginas anteriores en las dificultades de sistematización que la obra, estudiada con independencia de su creador, nos presenta, y por ello también por lo que esperamos que el sistema surja, pero no como si fuese el residuo del paso a través de un cedazo clasificador, sino con la verdad que tiene la vida misma cuando se la vive con la conciencia de su radical necesidad, imposible de enmascarar, y se la asume —libertad única en medio del encadenamiento de las causas y de los efectos, que se convierten en nuevos condicionantes— en la totalidad de sus implicaciones.

Picasso fue —se ha repetido mil veces— un grande, un inmenso rebelde, pero también un hombre muy ponderado en la aceptación de su deber de cambiar —en la medida grande o pequeña de sus propias fuerzas y de su capacidad para colaborar o para enfrentarse con otros hombres— el mundo que le había sido dado y que podía mejorar, dotándolo de una mayor autenticidad en algunas de sus facetas. Por eso no agotó ninguna de sus maneras, ya que le bastaba con abrir el camino y sugerir una solución inicial, en espera de poder hallar otra igualmente válida muchos años más tarde. Es verdad también que sus maneras y sus etapas concordaron desde sus orígenes en los últimos años del siglo XIX hasta 1915, pero que desde esta última fecha hasta 1973 hay tan sólo maneras recurrentes e investigaciones múltiples, aunque complementarias, cuando se las enfoca desde el punto de vista del pintor y no desde el del espectador.

En el momento en que Picasso inició en 1895 sus estudios en Barcelona, en la benemérita Escuela de Bellas Artes de la Lonja, contaba tan sólo catorce años de edad. Aprobó el examen de ingreso, realizando el trabajo propuesto en un solo día, a pesar de que el plazo que se les concedía a los alumnos era de un mes. Siguió además realizando academias, similares a las que había pintado ya poco antes en La Coruña, y demostrando una maestría de dibujo que poco tenía ya entonces que envidiar a la de Ingres. Lo único que estos éxitos de adolescencia nos prueban es que Picasso tenía mano y que era un dibujante excepcional, pero que si quería dejar una huella profunda en la evolución de la pintura, tenía que esforzarse por descubrir su propio camino. El costumbrismo y la pintura con anécdota eran lo vigente entonces entre los pintores no revolucionarios, y sabido es cuán poco habitual es que un joven pintor se inicie como vanguardista. Por eso la primera obra que se atrevió a enviar a un certamen —a la Nacional de Bellas Artes— fue precisamente un cuadro costumbrista-edificante, en el que incluso el título —*Ciencia y Caridad*— era literario. Ese fue en el mismo año (1897) en el que, tras haber conocido a los contertulios de «Els 4 gats» y tras haberse entusiasmado con la pintura de Casas y de Nonell, cubrió por entero las paredes de aquella cervecería-cabaret con una ambiciosa serie de 21 retratos de cuerpo entero. Picasso, aunque todavía escasamente original, pero ya gran dibujante, era tenido en cuenta como pintor en su pequeño grupo y se le elogiaba en especial por la alegría y la fuerza de su color. Así lo hizo constar en ese año auroral de 1897 Rodríguez Codola cuando publicó en *La Vanguardia* el primer artículo dedicado al futuro maestro.

Picasso podía hacer ya sus primeras armas no académicas y comenzar a nutrirse de cuanto hallase a su alrededor para darle forma a su propio mundo. En 1896 Toulouse-Lautrec había hecho un viaje a España y lo había deslumbrado. A pesar de ello, los ecos lautrecianos llegaron al joven Picasso filtrados casi siempre a través del tamiz de la obra de Casas. La influencia de Nonell fue, en cambio, directa, pero con suficientes reelaboraciones de cuño personal, igual que había acaecido en el caso anterior.

Tan sólo un año después —en el 1898, de la agresión norteamericana y de los afanes de regeneración nacional— Picasso se desligó ya para siempre de todo posible condicionamiento académico y comenzó a ser única y exclusivamente Picasso. A la influencia costumbrista y literaria de Arcadio Mas, pintor mediocre, cuya huella era perceptible en *Primera Comunión* (1896) y en la antes citada *Ciencia*

y Caridad (1897), empezó a suceder entonces, en calidad de detonador, que obligó a Picasso a darse cuenta tempranamente de que la pintura era ante todo *una cosa mental,* la del Nonell áspero y trágico del último quinquenio del siglo.

Había en el Picasso juvenil un afán de finura y de distanciamiento que lo indujo a utilizar un cromatismo arbitrario a la manera *fauve,* anterior en siete años al nacimiento oficial del fauvismo y muy matizado en sus encabalgamientos, ricamente variados. Abundaban ya entonces las manchas amplias y las pinceladas largas. La factura era directa, aunque no exenta de una larga base de estudios preliminares. Esta característica, no abandonó a Picasso hasta el instante de su muerte. Borró siempre mucho y realizó varias versiones sucesivas de una gran parte de sus obras. Lo habitual fue que destruyese luego casi siempre todas estas versiones, menos la última. A pesar de esta meticulosidad, pintaba con rapidez y sin amasar o erosionar los empastes, sino dejando que la emoción de los mismos fuese fruto del paso directo y al arrastre del pincel o de la espátula sobre la tela. Modificaba además en cada aplicación de pigmento la base previa de dibujo y hacía, en las obras de más empeño y mayores formatos, frecuentes estudios sobre la estructura de la composición, colocando papeles coloreados sobre la tela y analizando así en frío los ritmos y la manera como se contrapesarían los volúmenes y los colores en el futuro cuadro. De ahí que Picasso conquistase ya desde la más temprana juventud una unidad que parecía espontánea entre estructura y color, servidos ambos por una factura suelta y directa que era la más adecuada para las formas saltantes, habituales en la mayor parte de sus maneras. Tan sólo durante las épocas más programáticas del cubismo —la analítica y la hermética— hizo Picasso algunas modificaciones en su factura y eliminó no sólo la alegría cromática, sino también la perceptibilidad de la pincelada, para que el espectador pudiese concentrarse más eficazmente en la degustación de la estructura y del orden.

Entre tanto —en los dos últimos años del siglo— el Nonell de *Los cretinos de Bohí* aportó a Picasso preocupaciones pictórico-sociales anteriores, en un largo medio siglo, a la que luego fue denominada pintura social. Se trataba de una investigación lateral que confluyó con otra en la que la intensidad del color y la robustez de la composición las conseguía por medio de técnicas no demasiado rigurosas de tipo divisionista.

En aquel entonces se hallaba ya en condiciones de reducir a unidad todos sus tanteos anteriores y de centrarse durante varios años en

una manera estrictamente suya. Se despidió de todo su aprendizaje en su primera exposición individual, celebrada en Barcelona en 1900, en «Els 4 Gats»; fundó en Madrid —mirada hacia el futuro—la revista *Arte Joven* y comenzó, bajo el influjo de Nonell, a pintar en Barcelona una abundante serie de cuadros, cuya dominante era, en efecto, azul, aunque no programáticamente. La confluencia con Nonell nos sirve para medir hasta qué punto Picasso era ya diferente. El «Nonell azul» embebía la línea de su dibujo en la mancha de color y gustaba de las pinceladas sumergidas, paralelas y largas, en tanto Picasso subrayaba con unos trazos sólidamente acusados el orden de unas composiciones pesantes y angulosamente talladas. La ternura flotaba en el ambiente de estas obras, pero siempre de una manera contenida y distante, muy diferente de la contigüidad casi táctil de Nonell, pero relacionable tal vez —no en la forma ni en la factura, sino en espíritu— con la intemporalidad serenadora de la corriente mayor de la pintura extremooriental.

La época rosa —desde 1904— surgió de la azul sin solución de continuidad, y lo mismo sucedió —en 1906— con la negra respecto a la rosa. El proceso fue perfectamente coherente y sin saltos bruscos. El color se fue aclarando lentamente hasta quitarle empaque excesivo a las formas, y la línea de dibujo comenzó a hacerse saltarina y a no alcanzar o a ser desbordada por la mancha de color. La autonomía ponderadamente refinada de la mancha, el color y el trazo constituyó una tímida conquista —mucho menos programática que la de los *fauves*— durante la época rosa; pero había en ella un peligro de complacencia en las amabilidades enternecidas que no podía dejar de incitar a Picasso a realizar una violenta agresión contra la forma natural y a hacer de paso todavía más autónoma y plásticamente necesaria la forma representada en el lienzo.

Al mismo tiempo que estos condicionantes, debidos a su propia evolución interior, actuaron como acicate algunos factores externos, entre los que tuvieron un indudable valor desencadenante la pintura de Cézanne, el recuerdo de la escultura ibérica y del románico catalán y la escultura del Africa Negra, en especial la del Congo y la de Costa de Marfil, aunque en este último caso convenga destacar —cosa que no recuerdo se haya hecho hasta ahora— que fue tan sólo la de tipo expresionista y tallado profundo, pero no la de tersura intemporal y acabado casi helénico, habitual, en la propia Costa de Marfil, en las máscaras rituales Baulé. El arte africano del siglo XIX era tan contradictorio como el europeo, y la inquietud de Picasso seleccionó en cada uno aquello que le convenía, pero no lo que no era

susceptible de proporcionarle una nueva incitación en aquellos momentos cruciales de su camino. La admiración hacia Cézanne robustecía los recuerdos de Nonell y el afán de dotar de una contundencia escultórica a las figuras. Nonell y Cézanne eran ambos escultóricos a su manera; pero Picasso, una vez adentrado en una investigación, no podía ni quedarse a medio camino ni limitarse a reelaborar las huellas de sus suscitadores. Nonell esculpía con toques secos de pincel y con los quiebros de la muñeca al aplicar la pincelada, pero su palpabilidad era todavía orgánica y fruto de una concepción monumental-intuitiva de la forma y del espacio pictóricos. Cézanne actuaba, en cambio, con una consciente voluntad de geometría, pero sin descuidar ni la matización del color ni la sensación de la profundidad y de la fluidez del aire, que parecía escabullirse hacia una lejanía ideal por en medio del andamiaje geométrico, en equilibrio bilateral, de sus formas netamente delimitadas. Ambas concepciones escultóricas constituían una incitación para que Picasso procurase buscar también las formas madres de todos los objetos posibles; pero más que a intentar pintar los volúmenes geométricos que yacen en el interior de cada objeto natural —el prisma, el cono y la esfera, que guiaban la investigación de Cézanne— se sintió inclinado a desplegar los planos que delimitaban esos volúmenes y a permitirnos que los contemplásemos simultáneamente en el lienzo.

Las primeras premoniciones de la nueva manera, más deudoras de las esculturas ibéricas y negras que de Nonell o Cezanne, se dieron en 1905, en el momento culminante de la época rosa. Es muy significativo a este respecto el amplio lienzo *Las señoritas de la orilla del Sena*, conservado en el Museo de Basilea y terminado de pintar dos años antes que *Las señoritas de Aviñón*. La ocupación total del espacio, el apelotonamiento de los ritmos de las superficies, delimitadas por trazos muy marcados, rectilíneos y curvos; los encuentros angulosos, el color, *fauve* en los elementos accesorios y terroso en los rostros humanos, y la reducción de estos últimos a máscaras hoscamente talladas y con expresión de cabeza de caballo, dotaron de una extraña crueldad a esta composición, pero inauguraron al mismo tiempo una manera inédita de ordenar el espacio pictórico. A través de un camino relativamente sinuoso, subiendo calmadamente los diversos peldaños y descendiendo alguna que otra vez un par de escalones, esta investigación condujo a Picasso por sus pasos contados hasta el cubismo analítico y hasta el hermético.

El otro gran cuadro, *Las señoritas de la calle Aviñó* (o de Aviñón), pintado en 1906-7, dejaba que las figuras respirasen y tallaba de

manera más palpable —cabría decir que a hachazos— los rostros. Fue entonces, en este lienzo contradictorio y en las figuras desnudas coetáneas, cuando Picasso comenzó a renunciar momentámente al color contrastante y a darle primacía a unos ocres que se armonizaban bien con las supervivencias del rosa inmediatamente anterior y con los negros, los azulencos y los verdoso-evanescentes. Al período entonces iniciado y que cabe prolongar hasta 1910 se le llamó algunas veces *cezanniano* y otras *negro,* aunque lo que hubo en realidad fueron dos maneras complementarias.

En muchos de estos lienzos del trienio 1907-10 había a veces una tal condensación de movimiento aprisionado, que producía la sensación de que los ritmos de las *líneas-fuerzas* iban a estallar en el momento menos pensado. Picasso no sólo estaba inventando entonces el cubismo, sino también, aunque sin darle demasiado importancia a esta aportación paralela, lo que, a partir del «Manifiesto de los pintores futuristas», de 11 de abril de 1910, había de constituir uno de los más caros objetivos del futurismo italiano.

Los ecos directos de Cézanne eran más patentes entre 1907 y 1910 en los bodegones, de composición muy aplomada y táctil, y los de las máscaras negras en las figuras humanas. En ambas direcciones extremó día a día Picasso el análisis y la economía cromática. Eugenio d'Ors dijo en cierta ocasión que «tras el carnaval impresionista se había hecho necesaria la cuaresma cubista»; pero Picasso inició sus etapas ascéticas —cubismo analítico y cubismo hermético— sin haber sacrificado anteriormente el rigor de sus estructuras a ninguna orgía de disolución lujuriante de las formas en la titilación de la luz. Picasso no sólo no reaccionaba entonces contra Picasso, sino contra nadie posiblemente. La búsqueda de la estructura rigurosa era un paso necesario tras sus reelaboraciones anteriores. Fue por eso por lo que no lo dio en el vacío, sino como culminación de cuanto hasta entonces había realizado. En un primer momento (1910) las formas, que ya se habían amontonado el año anterior en montañas de poliedros en Horta de Ebro, comenzaron a disociar lentamente sus planos esenciales y a hacerlos avanzar sobre un entramado de polígonos igualmente gris y austero. El seno, la mandolina o el rostro eran todavía reconocibles, pero el análisis se proseguía implacablemente, hasta hacer tan alucinante la disociación de las perspectivas y tan ambiguo el empotramiento de las formas, que bastaron un par de años para que ya casi ninguno de los objetos representados fuese identificable de una manera inequívoca.

La culminación de esta lógica evolución del cubismo analítico se dio en los años 1910 y 1911. El nombre con el que habitualmente se la conoce —cubismo hermético— responde adecuadamente a las características de la misma. La abundancia de líneas rectas, la mayor parte de ellas horizontales y verticales, aunque sin desdeñar las oblicuas, imponía un orden abstracto-geométrico que constituyó el precedente más perceptible de las investigaciones neoplasticistas de Mondrian, iniciadas tan sólo siete años más tarde. En lienzos como *El músico del clarinete,* delicadísima sinfonía de grises ocrecinos, realizada precisamente entre 1911 y 1912, necesita el espectador, aun concediendo que el rostro del músico es fácilmente reconocible, una fuerte dosis de imaginación para identificar el clarinete y los demás elementos de la obra. Llegados aquí, había tan sólo dos caminos posibles: o continuar el proceso de abstracción e inventar —dentro de la evolución de la cultura occidental— una abstracción geométrica que nada debiese a las vigentes en otros ámbitos culturales, o considerar que el análisis fanático de las formas madres de todos los objetos posibles había alcanzado su límite último y que la única manera de salir de aquel hermoso callejón sin salida consistía en invertir el proceso y en reconstruir la realidad exterior de una manera sintética y fácilmente legible. No era la primera vez que se le presentaba a Picasso una disyuntiva tan marcada. Consideró interesante, por tanto, intentar averiguar por qué causa, en dos situaciones similares, eligió —no podía ser de otro modo— dos salidas aparentemente contradictorias.

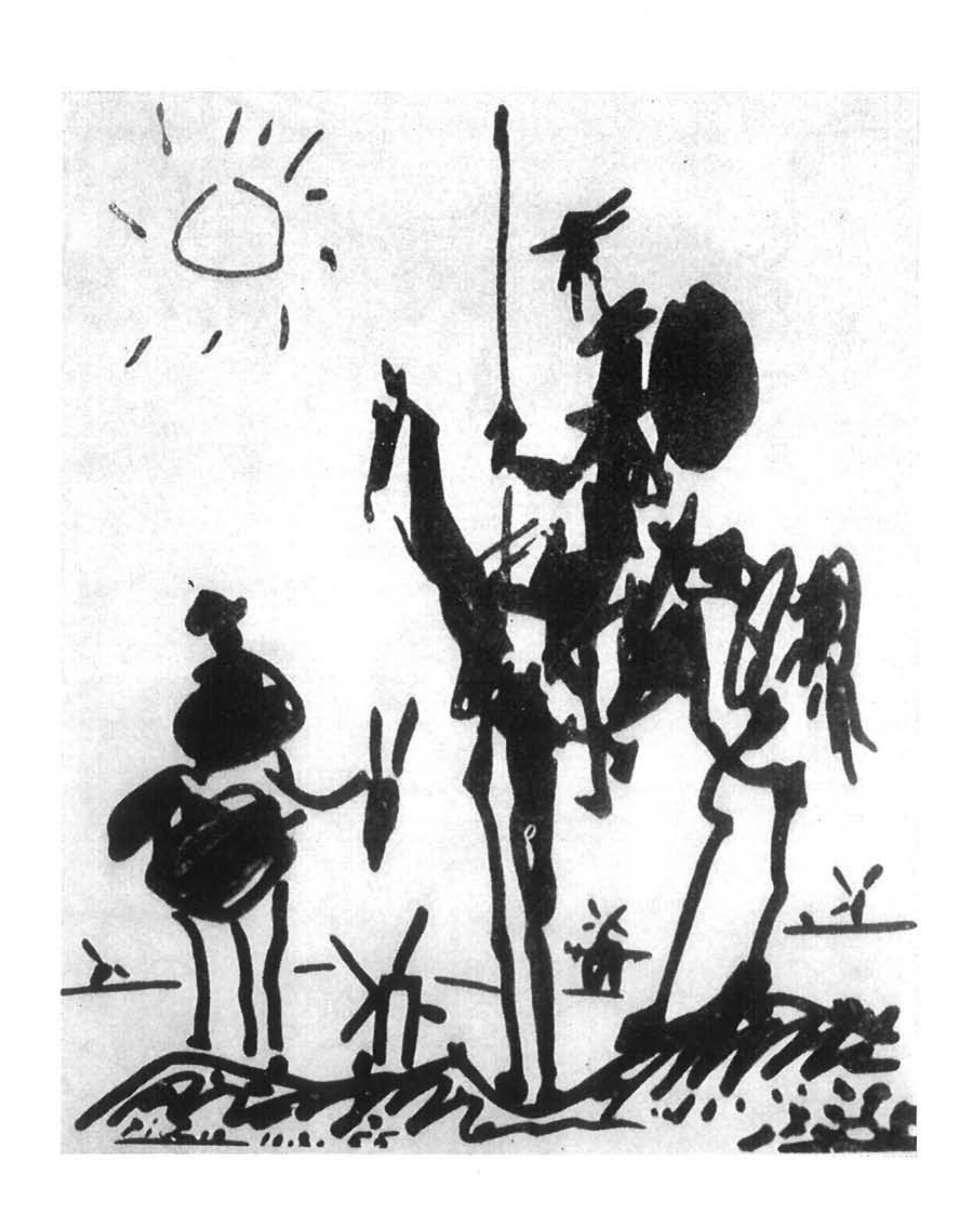
La primera acuciante necesidad de elección se le había presentado en el trienio 1905-7, cuando pintó los dos cuadros de las señoritas, las de las orillas del Sena y las de Aviñón. Si seguía intensificando el proceso de abstracción y de reducción de los volúmenes naturales a sus planos esenciales, desembocaría entonces —tal como, en efecto sucedió— en lo que luego sería llamado cubismo hermético. Si renunciaba al análisis ascético de las estructuras y se recreaba en la expresividad cruel, tétrica y despiadada de los rostros caballunos y de los cuerpos dinámicamente dislocados, se hallaría, en cambio, en camino de realizar la pintura expresionista más brutal y desgarradora de todos los tiempos. Picasso eligió entonces la contención y *cedió* la expresividad ibérica a pintores como Solana y a escritores como el Valle-Inclán de los esperpentos. Esta renuncia no fue, no obstante, definitiva, y Picasso realizó mucho más tarde una pintura-latigazo, no sombría, pero sí trágica, durante el decurso, de la manera implacable que entre 1935 y 1945 culminó en el *Guernica* y en el

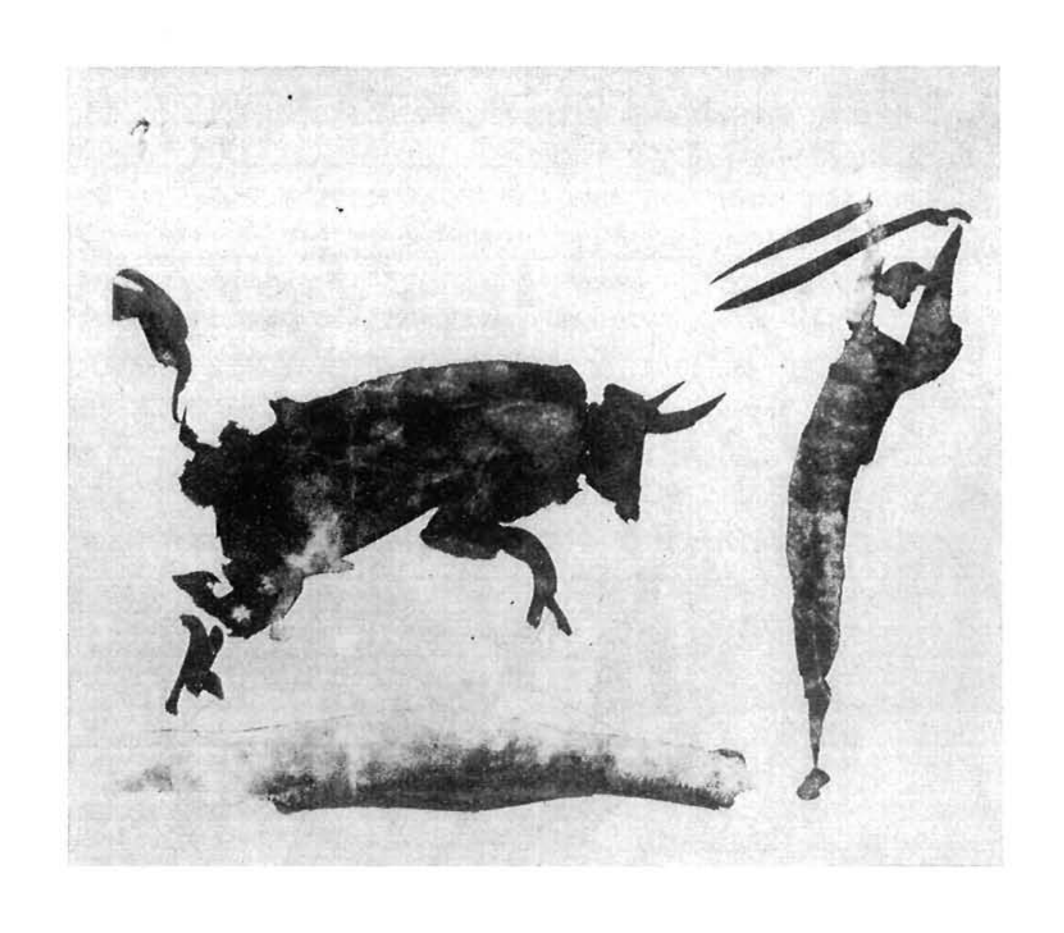
Homenaje a Julio González, más conocido este último lienzo por *Le crane de boeuf.*

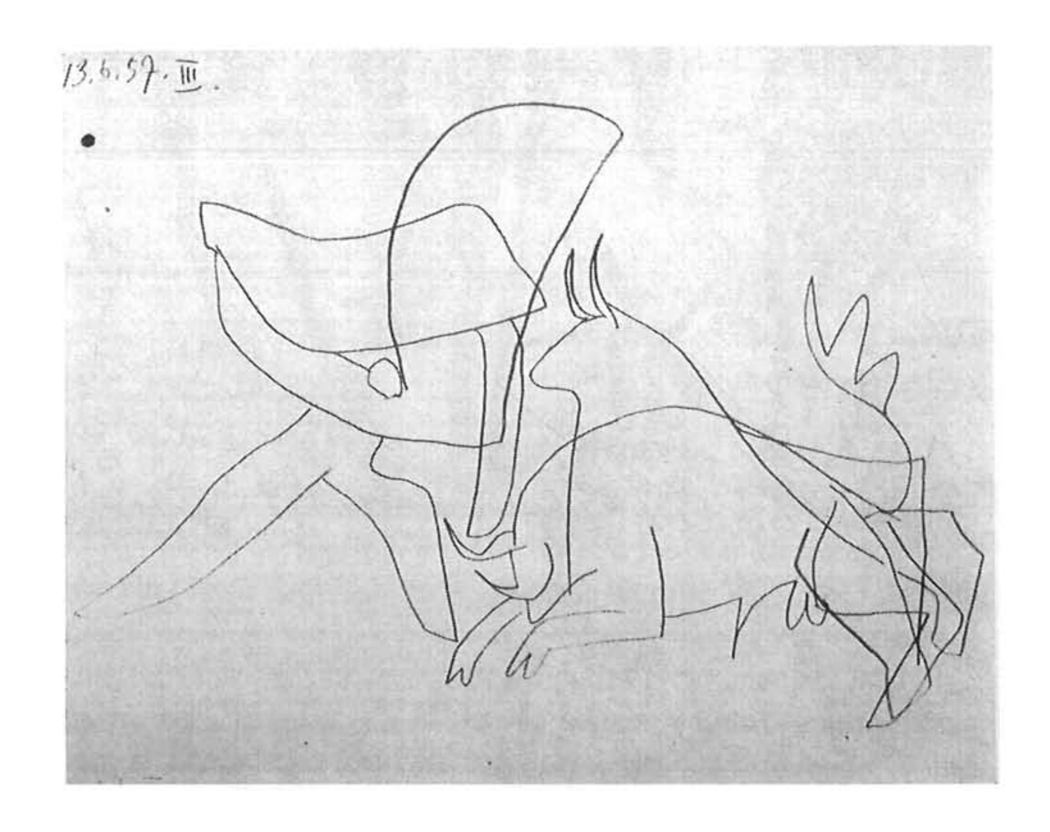
En 1913 Picasso tuvo que elegir de nuevo, pero esta vez, al contrario que en la anterior, no se decidió por el camino que conduciría hasta la más rigurosa abstracción, sino que prefirió la recuperación de una realidad natural suficientemente reconocible. Ello se explica si se tiene en cuenta que lo que perseguía Picasso a través de las diversas etapas del cubismo no era la negación de la naturaleza, sino la conquista de la estructura y de los valores tectónicos. De ahí que una vez que esta estructura con destellos de diamante se había impuesto con pleno rigor en el cubismo hermético, tuviese Picasso el espíritu libre para reconstruir sintéticamente la realidad exterior y para alternar esa reinvención con toda suerte de investigaciones paralelas. A partir de entonces Picasso trabajó siempre en varios frentes simultáneos, actitud lógica, dadas las premisas evolutivas que hemos expuesto de manera sucinta.

El puente entre los cubismos hermético y sintético se dio en los *encolados.* Pedazos de papel, que actuaban, igual que si se tratase de colores planos, en la tectónica de la obra, facilitaban la legibilidad de la misma. En algunas ocasiones Picasso llegaría —valga la expresión— no a pegar el encolado, sino a pintarlo con una tal minuciosidad, que haría que pudiese confundírselo con el modelo. Esta presencia de los objetos reales, separados en el lienzo de su contexto habitual, no pasó de ser un puente para Picasso, Braque y Juan Gris. Quienes se demoraron en ella y la convirtieron a veces no en camino, sino en estación de llegada, fueron los dadaístas durante la primera gran guerra y —mucho más tarde— algunos representantes de varias tendencias posabstractas, surgidas después de 1950.

Por muy *ilegibles* que fuesen las obras del período hermético, Picasso partía en su elaboración de algún objeto de la naturaleza y lo reducía, tras su análisis implacable, a un andamio de planos y líneas rectas. En el período siguiente —y de ahí que a esta manera le convenga a las mil maravillas la denominación de sintética— Picasso no consideró ya al objeto natural que servía de pretexto a la obra como un punto de partida, sino como una meta a alcanzar. El objetivo ahora confesado no consistía en deshacer el violín o al violinista, desperdigando sobre la tela sus planos y sus volúmenes, sino en reconstruirlo mediante un encadenamiento bidimensional de toda suerte de formas coloreadas y de líneas curvas, delicadamente ondulantes o rectas. Los intermedios ascéticos se habían terminado, y Picasso volvía a paladear la gloria del color y de la textura y a recrearse en






13.6.57. III.


4.10.59.



la sensualidad de los objetos de la naturaleza, perfectamente identificables a partir de entonces en todas sus obras. Por eso, a partir de su invención del cubismo sintético —que fue, en su sensualidad, delicadamente «rococó» hasta 1915—, no podía seguir Picasso una evolución en etapas, sino limitarse a alternar y a dosificar de una manera infinitamente cambiante sus diferentes maneras.

Para quienes quieran iniciar la *manera Ingres* en 1915, el espléndido retrato de Ambroise Vollard les cocede razón más que suficiente. Para quienes prefieran iniciarla en 1917, mejores razones todavía les deparará el retrato de su primera mujer, pintado en Barcelona en esta última fecha. Y para quienes tengan el acierto de reconocer que la investigación no podía limitarse a la pintura, sino que tenía que invadir el espacio físico y conquistar el movimiento real, les brindarán suficiente número de argumentos la escultopintura *Mandolina* y los decorados y el vestuario del ballet *Parade.*

Mandolina la construyó Picasso en 1914, en el año central del *mometo rococó* del cubismo sintético. Constituía una transposición a las tres dimensiones tangibles de los problemas de reinvención sintética del objeto que, con mayor abundancia de elementos curvilíneos, se estaba planteando en sus lienzos en aquellos mismos días.

En el ballet *Parade,* con música de Satie y coreografía de Diaghilev, no le bastó en 1917 a Picasso una tridimensionalidad palpable pero inmóvil, sino que la quiso viva y en movimiento. Cocteau, libretista de la obra, había creado unos personajes un tanto circenses: un chino prestidigitador, unos acróbatas entristecidos y varios hombres-decoración. Picasso propuso y consiguió que Cocteau y Diaghilev incluyesen en la obra otros dos personajes: los *managères* de París y de Nueva York, vestidos teóricamente de etiqueta nocturna, pero convertidos, en realidad, en dos esculturas cubistas en movimiento, que deambulaban por el escenario al mismo tiempo que algunos fragmentos del decorado y de los telones de fondo.

Esta extensión de unos problemas inicialmente pictóricos a otras modalidades artísticas fue desde entonces habitual en Picasso, y nos prueba hasta qué punto su deseo de ordenar a su medida unas formas y de organizar simultáneamente un espacio podía realizarse lo mismo en las dos que en las tres dimensiones.

En 1902 el cubismo sintético había terminado ya su ciclo evolutivo. Su huella sería perceptible, a partir de entonces, en gran parte de otros contextos expresionistas, acusatorios, humorísticos o irónicos. Eso acaeció incluso en ambas versiones de *Los tres músicos* (1921), en las que un humorismo no del todo disimulado y una mal velada ternura,

heredada de la época rosa, se hallaban en clara contradicción con la asepsia emotiva que había caracterizado a los momentos anteriores de la experiencia cubista. A partir de 1920, Picasso vivió, en efecto, en pleno sincretismo y se consideró en cualquier momento heredero de todas las singladuras anteriores de su propia obra, pero nunca de una tan sólo. Por eso ninguna de sus nuevas maneras perduró ni fue excluyente en ningún período, pero algunas de ellas se deslizaron en amplios meandros y reclamaron intermitentemente su atención durante decenios enteros. Así, entre 1920 y 1928, tras los grandes desnudos romanistas del intermedio clasicista, que constituyeron una búsqueda de la monumentalidad, pero también un nuevo encuentro transitorio del aplomo y del orden, alternó Picasso figuras enternecidas y grafismos alados, dignos de la época rosa; bodegones poscubistas y estrictamente plásticos, ritmos saltantes y *neofauves* y un nuevo afán de movimiento, que culminó en 1928 en el dinamismo explosivo, en la factura casi gestual y en el color arbitrario e intenso de la *época de Dinard.*

En 1929 las figuras, construidas como maniquíes ahuecados, recuperaron durante un instante el rigor programático y un principio de sobriedad cromática que tenían mucho de poscubistas; pero muy pronto retornaron la distorsión caligráfica de los rostros y la abundancia de las formas planas, rellenas de rico color.

El espíritu y la factura de Picasso comenzaron a encresparse violentamente en aquellos años durante los que convirtió en un delirio de color, movimiento y tensión algunos remolinos de picadores, comparsas y toros, empotrados en una maraña acongojadora. Era el paso hacia el más violento expresionismo, la posibilidad que había quedado aparentemente olvidada tras el aldabonazo de *Las señoritas de Aviñón.* Las obras más representativas de la nueva manera fueron realizadas entre 1935 y 1945. Sus jalones más significativos los constituyen el *Guernica,* de 1937; el *Gato y pájaro,* de 1939, y el *Homenaje a Julio González (Le crane de boeuf),* pintado de un tirón en 1942, pocas horas después de haber asistido Picasso en Arcueil al entierro del gran escultor.

En *Guernica* la ausencia de color hace más opresivo el drama de los monstruos y de las formas de recorte que galopan, sin posibilidad de sosiego, de extremo a extremo del lienzo. En *Cráneo de buey,* pintado con los colores de la Semana Santa española, la tragedia es más íntima y el efectismo de la anécdota central se diluye en la maestría de la sutil armonización de unas entonaciones insólitas, que sugieren una tristeza invencible. Entre ambas obras, la del gato luciferino que

devora al pájaro-guiñapo, constituye un revulsivo todavía más cruel que *Guernica* y más sugeridor de soledades desamparadas que el *Homenaje a Julio González.*

Durante aquel mismo decenio trágico pintó asimismo Picasso otros lienzos, en los que todo era ternura y delicada plasticidad y en los que un delicado juego de curvas y contracurvas, de colores melodiosos y de atardeceres soleados, nos abría a un inesperado remanso de serenidad y de quietud. Sirvan de ejemplo el paisaje mediterráneo, intemporal y acogedor, que realizó el 6 de agosto de 1937 (sin título); el retrato de su hija Maia, enternecido, azulenco y raspado de materia, y el delicado canario, fulgor indefenso *en soledad sonora,* pintado el 12 de febrero de 1939 (sin título). En 1946 pintó una *Pastoral.* Era un homenaje al amor y a la vida, y no la habrían desdeñado ni Ticiano ni Boticelli. Esta obra abrió un período intimista, cuyos precedentes más inmediatos se hallaban en la voluntad de aquietamiento, patente en la amplia colección de cuadros de formato mediano, relacionables con los tres últimamente recordados. Picasso disfrutaba de una nueva paz interior, y por eso su pintura era otra vez tan gozosa y confortadora como en sus más esperanzados momentos.

Las diversas maneras se seguían entreverando, y Picasso pintó en 1953 series tan puras y tan recapituladoras de toda su evolución como la de *Làs meninas* y la de *Los pichones,* y se las ofreció a la ciudad de Barcelona, en la que había tenido, por vez primera, conciencia de que era más digno exponerse a equivocarse que repetir con aburrida perfección lo que había ya sido expresado de manera muy, a menudo, paradigmática en las pinturas almacenadas en los museos.

Las experiencias anteriores continuaron deparando sus frutos sincréticos durante los veinte años siguientes y ratificaron con sus nuevos alardes imaginativos la coherencia de una evolución en la que cada momento y cada solución se hallaban condicionados por los hallazgos mediante los cuales había picasso resuelto día a día y manera tras manera sus problemas intransferibles. No creo que haya habido, por tanto, en la total historia de nuestra pintura ningún otro pintor que haya sido siempre más igual a él mismo y más diferente. Fue igual —siempre igual— en su aceptación de la necesidad de renunciar a lo ya realizado y de no detenerse jamás en los logros codificados, para mejor comunicarnos así en cada reelaboración una nueva visión de la realidad, a cuyo servicio consagraba su invención fanática de un nuevo repertorio de formas. Fue simultáneamente diferente —siempre diferente de sí mismo y de todos sus predecesores y coetáneos— porque cada enriquecimiento de su visión le imponía

una reestructuración personal del espacio pictórico y un replanteamiento inédito de sus viejos problemas. Descendió, para conseguirlo, hasta las más escondidas vetas de una herencia milenaria y no se limitó a las incitaciones de su propio ámbito cultural, sino que abolió todas las fronteras y convirtió en carne propia y armonizada todas las incitaciones y todas las contradicciones. Esta misma complejidad, fruto anticipado de la universalización del planeta, le sirvió para conformar un arte de conciliación sincretista, que fue el que, a lo largo de sus siete decenios de actividad creadora, respondía de la manera más eficaz a las crisis de crecimiento y de recapitulación que atraviesa nuestra cultura en el siglo XX. Picasso fue así en pintura el equivalente de Freud en psicología, de Einstein en física y de Spengler y Toynbee en filosofía de la Historia. Descubrió un orden nuevo, mucho menos absoluto que el que lo había precedido, lo hizo aflorar a sus lienzos y le dio una envoltura pictórica en íntima correlación con todas las demás concepciones fundamentales de nuestra época. Por eso —por su relatividad temporal— puede su pintura conmovernos tan profundamente, ya que es la que a todos nosotros nos ha traducido en forma y color la sensación acuciante de nuestro radical desprotegimiento y la que, a lo largo de setenta años de evolución, nos hizo ver con mayor acuidad nuestra no siempre confesada intuición de un espacio y de un mundo que nos desbordan y en medio de los cuales nos sentimos irremediablemente desprotegidos y solitarios.

CARLOS AREÁN

Marcenado, 33
MADRID-2

PANORAMICA DE PICASSO

Es desde la cima de su arte desde donde podemos contemplar ahora el panorama de la producción de Picasso. Porque ésa es la única actitud que cabe ante su genialidad. Visión global, panorámica, del conjunto más vasto que ha creado artista alguno a través de la historia. No es posible detenerse en ningún momento de esta vida, porque en seguida el que le sigue lo contradice con drástica oposición.

Es una irrupción de novedades que impiden concretar obras definitivas, de las que él mismo huye. Nada hay moroso en su arte, aunque a veces, con en «Guernica», existan más de treinta ensayos. Su arte es una oleada de explosiones, cada una de un signo diferente. Una genialidad desmesurada en perpetua tensión creadora. Y todo ello en un titánico esfuerzo, que entraña una entrega ascética a su arte. Porque Picasso, lo mismo que Miguel Angel, que Tintoretto, que Goya, es uno de esos maestros que ha unido la calidad a la oceánica cantidad de sus obras.

Otra lección picassiana: para descuartizar la realidad hay que saber primero conformarla. Ha confesado que para pintar como un niño ha tenido primero que pintar como Rafael. No puede reposar en ninguna técnica dominada. Según confiesa Picasso, en cuanto tiene la idea de un cuadro, ya no le interesa realizarlo.

Estas aparentes contradicciones determinan esa su manera abierta a veces con las pinceladas casi rozadas, con un esquematismo y abocetamiento que es uno de los encantos de su obra. No puede reposar en unas formas consolidadas porque ello le impediría esa renovación precipitada y casi espasmódica de novedades incesantes.

Unas novedades que son, en definitiva, una sucesión de interpretaciones, siempre diferentes y exasperadas del hombre. Estas versiones tan extremosas no se suceden en una continuidad lógica, sino, a veces, como negación de las anteriores. El mismo Picasso explica sus cambios: «Una idea es un punto de partida y nada más. Si te

pones a trabajarla con el pensamiento, se vuelve otra cosa. Lo que pienso cuando lo realizo mentalmente, ¿cómo quieres que siga interesándome después?» Por ello, la obra de Picasso hay que valorarla en su bloque alpino. Total, caudalosa, sin un punto de reposo, heridora de los ojos y de la conciencia, con la imaginación siempre encendida o, mejor, incendiada. Esto explica que no puede haber una obra central —como «Las Meninas» o la «Ronda de noche»— sintetizadora de su genio, porque a lo más será de alguno de sus estilos.

Cuando Sabartés le pregunta por algún cuadro terminado, Picasso le contesta: «¿Cuándo has visto un cuadro terminado? Ni un cuadro ni nada. Pobre de ti el día que se diga que esté acabado. ¿Terminar una obra? ¿Acabar un cuadro? ¡Qué tontería! Terminar algo quiere decir acabar con ello, matarlo, quitarle alma, darle la puntilla. El valor de una obra de arte está en lo que no está...»

Todo está abierto en la obra picassiana. Se tiene la sensación de que el pintor, a medio hacer la obra, podía darle otra dirección, hacer brotar otras formas. Ello provoca la parte débil de su arte: una genialidad improvisadora, una cierta frivolidad en la invención de unas criaturas que nunca son terminadas. En medio del arrobo, su espíritu se mantiene en estado de alarma. Pero él no se inquieta por esta faceta, que, desde el punto de vista clásico, podía ser negativa en su arte. Porque Picasso considera los errores como lo más expresivo y digno de tenerse en cuenta. Sus consideraciones sobre lo perfecto frente a lo real justifican su despreocupación. Cuando se refiere a la dificultad de trazar un círculo sin compás dice: «Aunque te mates por sacarlo enteramente redondo, no lo puedes conseguir. Y en la diferencia que hay entre la perfecta redondez y la máxima aproximación que se consiga se encuentra la expresión personal.» Y, sin embargo, en lo humano es difícil crear criaturas más puras, más linealmente perfectas que las de sus dibujos. Y cuando el numen de su inspiración no es la belleza, sino la fealdad, tampoco unas figuras más profanadas y torcidas que las suyas. Es lo que hemos llamado «el pecado picassiano». Es decir, el de la fealdad intrascendente, el de la deformación, cuya finalidad se encuentra en su misma siniestra alteración de la normalidad. No tiene una línea de superación a la manera tradicional. «Lo importante es hacer y nada más: sea lo que fuere.» Pero en este «sea lo que fuere» hay, sin embargo, una cierta línea moral. Y ello deriva de su intenso humanismo, que le hace despreciar o, a lo menos, no tener el paisaje como elemento primordial de su arte. Cuando estos paisajes existen, como los de Antibles, o Vallauris, son también humanizados, armo-

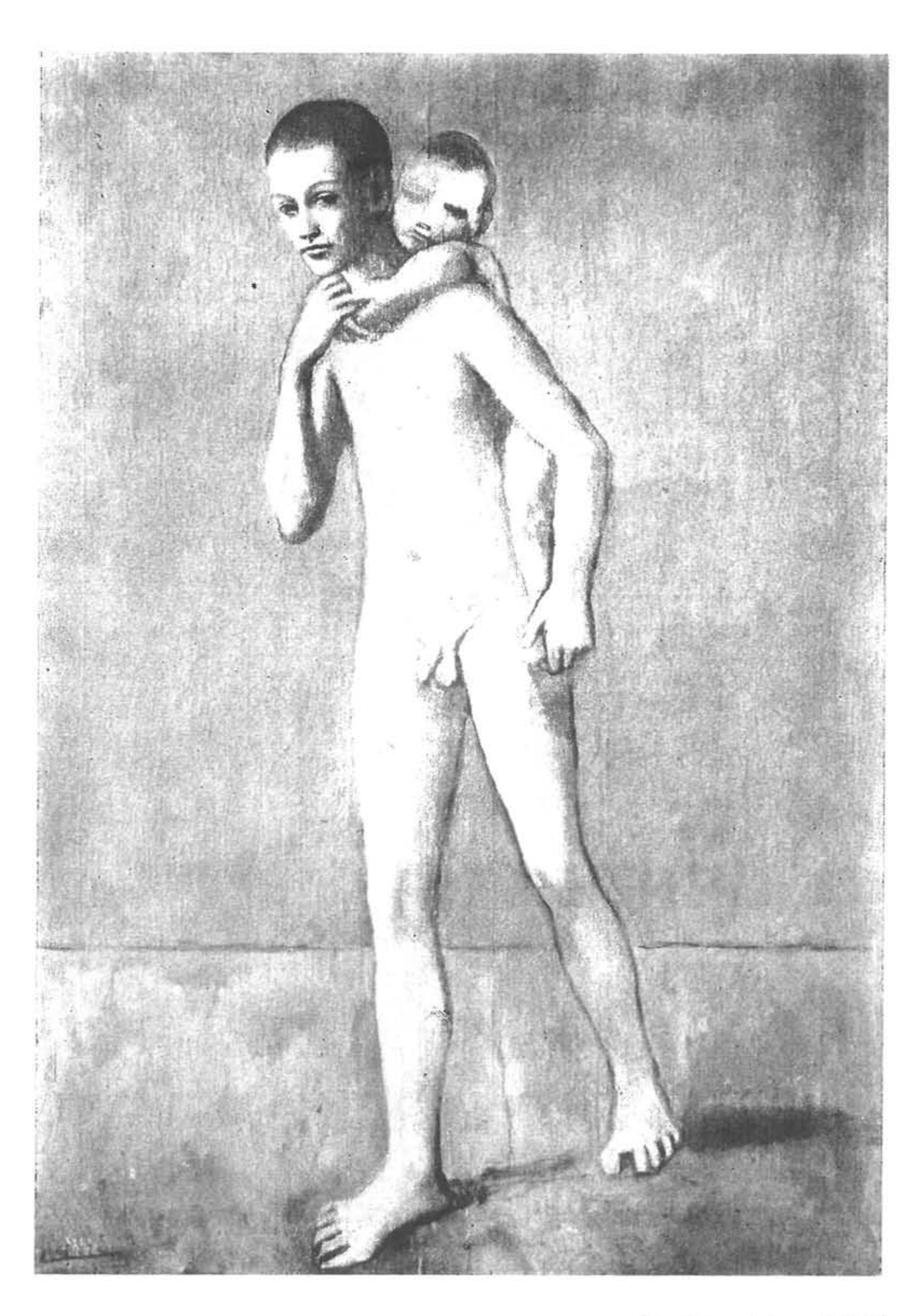
nizados con palomas y criaturas cándidas. ¿Existe una línea moral, o, a lo menos, conceptual en Picasso? A través de su producción hay cuadros de un patetismo a veces desgarrador. Los de esa época azul, con sus Jobs ciegos, implorantes en el borde de los caminos. Los de esa época rosa, con sus saltimbanquis tristes y ciegos. Y luego, tras las abstracciones cubistas y las bellezas griegas, al borde de los mares y de las fuentes, con un esteticismo impregnado de la atmósfera de los bailes rusos, ya en el decenio del 30 al 40, una concepción dramática, dual. La que hemos llamado «el maniqueísmo picassiano». Y cuya síntesis y culminación puede ser su «Guernica». Esta visión enfrentada de los dos poderes de la tierra se lleva ahora a sus límites exarcebados. En cuadros y dibujos con los dos universos, ahora ejemplificados en atroces episodios taurinos, en los que desaparece, por inútil, el torero y quedan solitarios, como en un mito antiguo, el caballo inmolado y la fuerza elemental y malvada del toro. A los dos animales, Picasso los ha dotado de rasgos humanos. La fuerza del mal y la inocencia asesinada aparecen en estas imágenes con tanta fuerza como en las simbologías orientales. Sus toros tienen musculatura antediluviana, mientras los caballos sacrificados gritan como Lacoontes. ¿Qué ardientes sangres malagueñas se reavivan en Picasso para que vuelva, periódica, con obsesionante repetición, a representar tauromaquias? El caballo, como centauro apasionado y como víctima.

No hace falta un enfrentamiento dramático como éste. Cuando la última gran guerra, el genio de Picasso se retrae, y aun cuando no pinte episodios de la contienda, sus obras revelan un horror tétrico. Es lo que hemos denominado «época pesimista», en la cual los temas son de una banalidad trágica. «El gato y el pájaro». Un corpulento animal de ojos triangulares mordiendo el cuerpo ensangrentado de un pajarillo con colores negros y morados. Con esa «Alborada», una mujer teratológica pintada en 1942, atada a un *chaise longe* y contemplada por un ser siniestro, pintado con un verde ácido y de colores y líneas afiladas. Y a su lado, toda esa serie de mujeres en las que se infama de la manera más degradante el rostro humano, síntesis ahora de la estupidez y la bestialidad.

No es posible hacer una síntesis de un genio. Pero hay, a lo largo de su producción, algo cruel y agudo que percibe en los hombres y en las cosas: su capacidad de drama y aun de fatalismo deformante. Noventa años de creación sin pausa y con prisas, con febril y acezante prisa, volcando sobre el lienzo todas esas criaturas, tantas veces hermosas y otras descoyuntadas, de su imaginación. Noventa

años que cubrirían siglos si la historia del arte no se contara por cronología sino por creaciones. Y que ahora contemplamos sobrecogidos como la aventura —con todos los riesgos y glorias— más fabulosa que ha podido emprender artista alguno. A Picasso le ha sido negado el descanso. Y ése es su drama. El de unas formas que en, su volcánica sucesión, devoraban a las anteriores. Es éste el mito simbólico de nuestro tiempo. El de una perpetua muerte y resurrección.

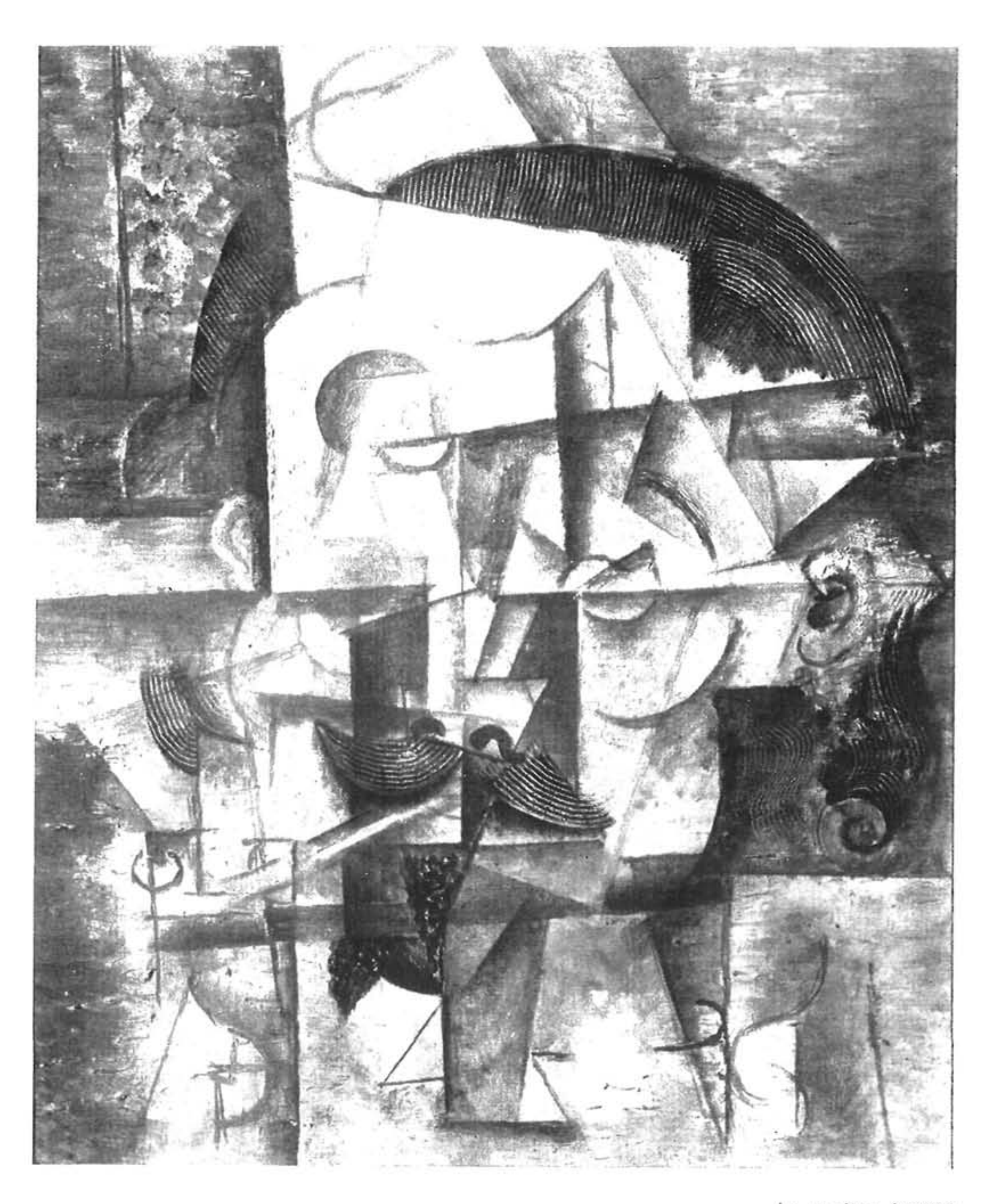
Llegamos a la etapa final de Picasso, y como sucede en todos los grandes genios, sus últimos momentos son precisamente los más abiertos al futuro. En sólo un año, del sesenta y nueve al setenta, pinta ciento sesenta y cinco telas de grande y mediano formato, todo ello en una plenitud de energía física y mental que sobrecoge. Fue la Exposición de Avignon, en el verano pasado, cuando la genialidad de Picasso explotó en esos cientos de cuadros. Y, como la manifestación más reciente de su genio, tenemos la exposición de dibujos que pudo contemplarse en París en el último otoño, donde todas las técnicas tenían su presencia. La línea es siempre fina, de enorme claridad y limpieza, encerrando a veces un rayado paralelo. Otras veces, figuras a la aguada con un macheado que hace resaltar los blancos brillantes y prestan volumen a las formas. Se tiende a las formas gigantoides, con extremidades acromegálicas. La única constante es la de la asimetría y descoyuntamiento del organismo normal. Sólo le inteersa el hombre. No hay ninguna alusión al paisaje, al bodegón, al tema de interior, a los animales. Son ensayos donde todas las posibilidades de distorsión tienen su ejemplario. A veces es difícil seguir la línea regular del cuerpo. Hay frecuentes alusiones a caballeros del siglo XVI con aire dramático. Estilizaciones de rostros que vuelven a recordar las Demoiselles de Avignon. Grandes cabezas con potencia escultórica. Y muchos, muchos desnudos de mujer, siempre con el sexo remarcado y la pilosidad bien consignada. Es ello tan insolente y salaz, tan ofensivo a la dignidad de la mujer, que hay que pensar en una aberración que ahora brota incontenible y que degrada a estos dibujos, por otra parte, de una línea tan delicada. Estos dibujos eróticos parece que son el pretexto, sea cualquiera el tema, para la presentación minuciosa e insultante de ese órgano de la mujer que se exhibe siempre sin recato. Ese proceso de objetivación de la mujer como presa de la sensualidad varonil ha terminado en este extremo de impudicia. Todo el cuerpo de la mujer, con su carne redonda, es como la aureola del sexo. Es el desafío al amor, a la ternura, a la dignidad de la mujer. Y ello con una línea incisiva, tersa, de una claridad sin posibles velos interpretativos.



Les deux frères (1905)



Pierrot Assis (Paris, 1918)



Le poète (1912)



Retrato (1937)

¡Qué enorme, qué impetuosa sensualidad recarga sus pinceles de materia y de alusiones sexuales con obsesiva reiteración, con incisiva e impúdica prestancia! «El arte no es casto, y si es casto, no es arte», ha dicho Picasso. ¿Y Zurbarán?

Es éste su talón de Aquiles. Esa inmensa, esa abrumadora masa de materia que sus pinceles ha cargado sobre las espaldas del arte. Y sin que en su medula haya un solo hito de espíritu. Todo contrahecho y desorganizado, con facciones y cuerpos alterados para que la materia sea más trompuda y evidente. Recargando todo lo que lleva en sí capacidad y primer plano de inercia. ¡Ingenuo diabolismo carpetovetónico! Frente al espíritu, la materia. Y nada más. No; el Anticristo no hubiera apoyado este tan elemental dualismo.

JOSE CAMÓN AZNAR

Fundación Lázaro Galdiano
Serrano, 122
MADRID

PICASSO EN SU SIGLO

No es aventurar profecía ni prever actitudes futuras el afirmar que las generaciones por venir verán en este siglo, que está comenzando su último tercio, la época de Picasso, en el conjunto increíble de acontecimientos que ya se han producido, transformaciones y adelantos de todo orden, modificaciones de las conductas y de las técnicas, el artista aparecerá en posibles perspectivas históricas o personales, como una realidad gigantesca, intérprete y punto de partida de un vastísimo repertorio de transformaciones estéticas y también reflejo a su vez del mundo tormentoso y atormentado que le ha tocado vivir.

Picasso es una respuesta a su época, tan congruente y al mismo tiempo tan amplia, como ningún otro de los grandes artistas que han sido, ha venido a significarlo. Picasso explica su siglo en su dolor y en su muerte, en su incertidumbre y en su contradicción, en sus ocasionales alegrías y, sobre todo, en lo que nuestro siglo ha tenido de manera de producir una mirada nueva, una perspectiva diferente, más vital y, en cierta medida, mucho más directa.

De la confusa reunión de todos los elementos que constituyen nuestra historia inmediata surge la pintura y, tras ella, el resto de las expresiones artísticas, viviendo uno de sus momentos de más inusitada brillantez, transmitida y reproducida, en dimensiones masivas, desvertebrada en una diversidad de modalidades y tendencias como jamás época alguna ha conocido; lanzada a una carrera de transformaciones, de inusitadas metamorfosis, que asombran incluso a los que han vivido las fases más importantes del proceso, y en 1973 sabemos de esa pintura muy pocos datos generalizadores, en su diversidad y en su despliegue; pero una de las cosas que conocemos es que durante más de ochenta años esa pintura ha sido Picasso, ha estado identificada a la tarea creadora de un hombre, de una manera tan estrecha como nunca había podido advertirse.

LA DOBLE FAZ DE LA PINTURA

Cirlot ha señalado de qué forma Picasso explora los dos márgenes de la pintura, en su consideración como representación y en su valoración *per se*, constituyentes de una doble faz, a veces inconciliable, otras perfectamente integrada, que viene a significar uno de los momentos fundamentales del arte de nuestro tiempo. Pero esta doble vertiente es, en realidad, un mosaico, un repertorio múltiple de aspectos: la pintura, que ha sido durante siglos la referencia a una realidad dada, se vuelve en las manos de Picasso la relación de una realidad que sólo existe en cuanto alguien ha sido capaz de comprometer en ella su impulso creador.

En este sentido, Picasso es no sólo el inventor de un gran repertorio de símbolos, unas veces recogidos de antiguas tradiciones y otras llevados a cabo desde su propia experiencia, sino que ha sido el realizador de una serie de hallazgos modificativos en la consideración y en las dimensiones del fenómeno pictórico; su descubrimiento y su definición de una pluralidad en la consideración de la pintura no se agota en esta doble faz, sino que, consciente de encontrarse ante un fenómeno que, como el mundo que nos rodea, se haya sometido, paralela y simultáneamente, a multitud de procesos de integración y de atomización, intenta seguir esta conducta del mundo y del hombre a través de los medios de expresión plástica.

EL MUSEO PARALELO

Gaetan Picón ha recordado que al celebrarse la gran exposición retrospectiva de Picasso, hace unos años, sus obras aparecían como constitutivas de un Louvre paralelo, tan completo o incluso más completo que el propio museo, puesto que junto a las salas en las que eran presencia, sus obras de arte arcaico, manierista o clásico, se unían expresiones de un arte bruto o folklórico, de un primitivismo salvaje, que hacía pensar en una nueva antropología.

Esta pluralidad de la obra de Picasso le hace, por su propia categoría, imposible de aprehender y de definir esta característica de delimitar no solamente las fronteras de un universo personal, sino la apertura del microcosmos que representa una creación múltiple, repertorio de todos los estilos, demostración de una enorme serie de posibilidades, que unas veces marcha, aun con otro ritmo, sobre itinerarios ya recorridos y en otras ocasiones abre multitud de nuevos caminos en los que, en la mayoría de los casos, casi nadie viene a encontrarle, es uno de sus aspectos más distintivos y el que en gran medida sirve para

establecer un paralelismo entre el hombre y su siglo, ya que ninguna época como la nuestra ha mirado tanto al pasado en su multiplicidad y al mismo tiempo se ha sentido tan comprometida en hacer posible la perspectiva de futuros próximos o remotos.

La obra de Picasso no se expresa en la unidad, sino en la multiplicidad, incluso en la deliberada contradicción que se establece de una a otra de sus obras. Su genio, como ha señalado Picón, no se encuentra aislado en una sola de sus obras, sino en el conjunto de ellas, y su vida no es un homenaje a la pintura, al dibujo ni al grabado, aun cuando los haya enriquecido de manera singular; es un canto a la creación, que por extraña paradoja se produce durante el siglo en el que la proliferación de las actividades creativas hace contraste con la crisis de la actitud creadora.

UNA TOTALIDAD EN LA ACTITUD PICTORICA

Antes de Picasso, y en muchos casos después, todo artista se identifica con un estilo, con una modalidad o con una tendencia, su nombre y su experiencia se insertan en la historia de esta trayectoria y las características expresivas de su arte se vienen a encontrar con el fenómeno al que su obra se remite. Picasso no se agota en una modalidad; por el contrario, las agota; atraviesa, sugiere, promueve, supera fórmulas y estilos, manteniendo respecto de la pintura una actitud sin precedentes.

Su tarea revolucionaria se aplica al material, al concepto de la realidad pintada con «Las señoritas de Avignon»; no sólo marca una época de nuestra historia, sino que lleva a cabo la más importante operación de subversión de valores, culmina el proceso de separación entre el arte y la belleza. Con sus cuadros cubistas pasa de la prudente organización del espacio a la evidencia del vacío, inaugura el estallido de la imagen, plantea una auténtica crónica de la sensación narrando los primeros pasos del niño, su vacilación y su desequilibrio y el horror de la muerte en el bombardeo. En su obra hace posible una pintura que es lo contrario a un sueño, lo opuesto a un pensamiento.

En cualquier momento Picasso enuncia el color, la forma y el espacio pictórico como otras tantas vivencias; para él es válida, desde una expresión directa y brutal en la que la orientación se invierte y el cuadro se dirige hacia el espectador en lugar de encaminarse hacia la coincidencia de sus líneas perspectivas, hasta una expresión lírica en la que de forma indefinible se hace inseparable la concepción lineal o cromática con la palabra poética en que se corresponde.

Todo es posible en Picasso, que obtiene cualquier expresión con cualquier fuente de inspiración y tratamiento de imagen, basándose en su propia versión de la realidad o en las interpretaciones de otros artistas; y en este sentido, el *d'apres,* modalidad característica en la historia de la pintura, consistente en realizar un cuadro basándose en la manera o la temática de un artista anterior, se convierte en él en una experiencia apasionante, mezcla de excavación arqueológica, de implacable disección; brillante ejercicio de mirar el pasado, no ya como si estuviera ocurriendo a nuestro lado, sino como teniendo la evidencia de su futuro acaecer. Su actitud total viene a producir una obra que integra y entiende todo lo ocurrido anteriormente, aun cuando en muchas ocasiones su evocación es una negación y que al mismo tiempo hace posible todo lo que posteriormente va a producirse.

UNA EMPRESA DE LIBERTAD

Del repertorio de categorías y de ideales que este siglo ha ofrecido a sus intérpretes, una palabra se destaca con poderosa evidencia sobre todas las demás: libertad. Toda la historia de la centuria, o al menos de lo que de ella va transcurrido, se inscribe en un problema producido por la aspiración del ser humano a su dignidad y a su destino: libertad ante la enajenación y la miseria, libertad frente a la alienación; el hombre aspira a ser libre en los mitos y los «tabús»; cara al poder organizado, este anhelo de libertad justifica una trayectoria literaria, estética y humana, a cuyos imperativos ninguna sensibilidad puede sustraerse.

Si comparamos las primitivas pinturas de Picasso, que conserva el museo de Barcelona, realizadas a los quince años, en torno a los temas y tópicos de la enfermedad, la ceremonia y las disciplinas que a su alrededor se ofrecen, con la obra de sus últimos años, vemos que entre unas y otras se ha afirmado un ansia de libertad. Cuadros como «La primera comunión», realizado en 1896, nos revelan la aceptación de un orden en las imágenes, como trasunto de un orden en las cosas, tan firmemente planteado, que los deseos, los impulsos, las aspiraciones se encuadran de una manera absoluta, uniforme, casi sin atreverse a enunciarse.

Por el contrario, en la pintura y en el dibujo posteriores vemos la imagen de lo real explotar bajo los impulsos, tumultuosos, que rigen la existencia; la tarea de liberación de la pintura se hace paralela con la tarea de liberación de la vida; dos exigencias que en Picasso se convierten en una sola, la empresa de pintar se identifica con la de vivir, y ésta con la esencial libertad.

Es en esta perspectiva en la que adquiere su valor el erotismo de Picasso, su expresión unas veces espontánea y primitiva, otras cargada de la nostalgia de un perdido estado de naturaleza, de un amor silvestre que nadie como él ha diseñado y que, posiblemente, a lo largo de un siglo que ha hecho del erotismo motivación de consumo, categoría de persuasión, sincera o falsa situación de libertad, constituya la más pura y la más humana, quizá la única de las expresiones eróticas válidas de toda nuestra civilización.

EL TIEMPO, INSTRUMENTO

Picasso, que da al espacio en la pintura y en la escultura una medida y una dimensión de identificación con el tiempo, a la par que responde a esta exigencia cósmica, la integra y la instrumenta en una actitud humana y la refleja en el universo de la expresión plástica. Esta operación de aprehensión del tiempo en su transformación vital es la más elocuente demostración de la clarividencia picassiana y, al mismo tiempo, el punto de partida de la más generosa de sus actitudes: la de ofrecer este tiempo traducido en un nuevo panorama de formas.

Por ello, el nombre de Picasso toma en su época una dimensión y un relieve que en gran parte desbordan los límites de su actividad y dedicación. Su magisterio se proyecta en una doble vertiente, abriendo los distintos caminos de lo posible y enseñando a recorrerlos.

RAÚL CHÁVARRI

Alcántara, 6
MADRID

EL TEMA ESPAÑOL EN PICASSO

Pablo Ruiz Picasso nació, como todos saben, en Málaga (España) el 25 de octubre de 1881; murió en Mougins (Francia) el 8 de abril de 1973. Entre esas dos fechas, acaso su cualidad que menos variaciones ha sufrido sea la de español. Picasso ha sido español por el lugar de nacimiento y por la sangre, y esto por los cuatro costados. Su padre era también malagueño, hijo de malagueña y cordobés; su madre, la del apellido que terminó (como en Velázquez, como en Murillo) por anular al paterno en la fama del pintor, apellido que ya existía entre los moros de la conquista (Camón Aznar recuerda que en el siglo XIV se cita a un príncipe de este nombre), era absolutamente malagueña, por suelo y por ascendencia. Picasso era español incluso por la sociedad en que le tocó nacer, con un tío general y otro canónigo, con un padre funcionario del Estado, bueno y modesto profesor de dibujo, a quien los azares del *destino* (con mayúscula o con minúscula) le llevaron de Málaga a La Coruña, de La Coruña a Barcelona; niño de esa sufrida clase media que ha de aparentar mejor situación que la que realmente tiene, que esconde sus miserias y afecta señorío en gustos, palabras y vestir. Cuando nos damos cuenta de lo *español medio* que era Picasso en su infancia y primera juventud es al mirar la abundante colección de sus apuntes, estudios y obras de adolescencia con que el Museo barcelonés de su nombre se enriqueció recientemente, gracias a la generosidad y devoción de sus familiares, que las guardaban. Desde los cuadros de empeño, como «Ciencia y caridad» o «Primera comunión», hasta el menor croquis o dibujo de escuela, Pablito Ruiz se nos presenta como un muchacho de formación, de gustos y hasta de temas de los que *se llevan* en el fin de siglo español.

No ha cumplido diez años cuando va con sus padres y sus dos hermanitas, menores que él, Lola y Concha, a Galicia; entonces, bajo la dirección de su padre, comienza a considerar el dibujo como una actividad seria y no como un mero juego. Cuando, en el verano de 1895, cruce la familia por Madrid camino de Málaga, donde van

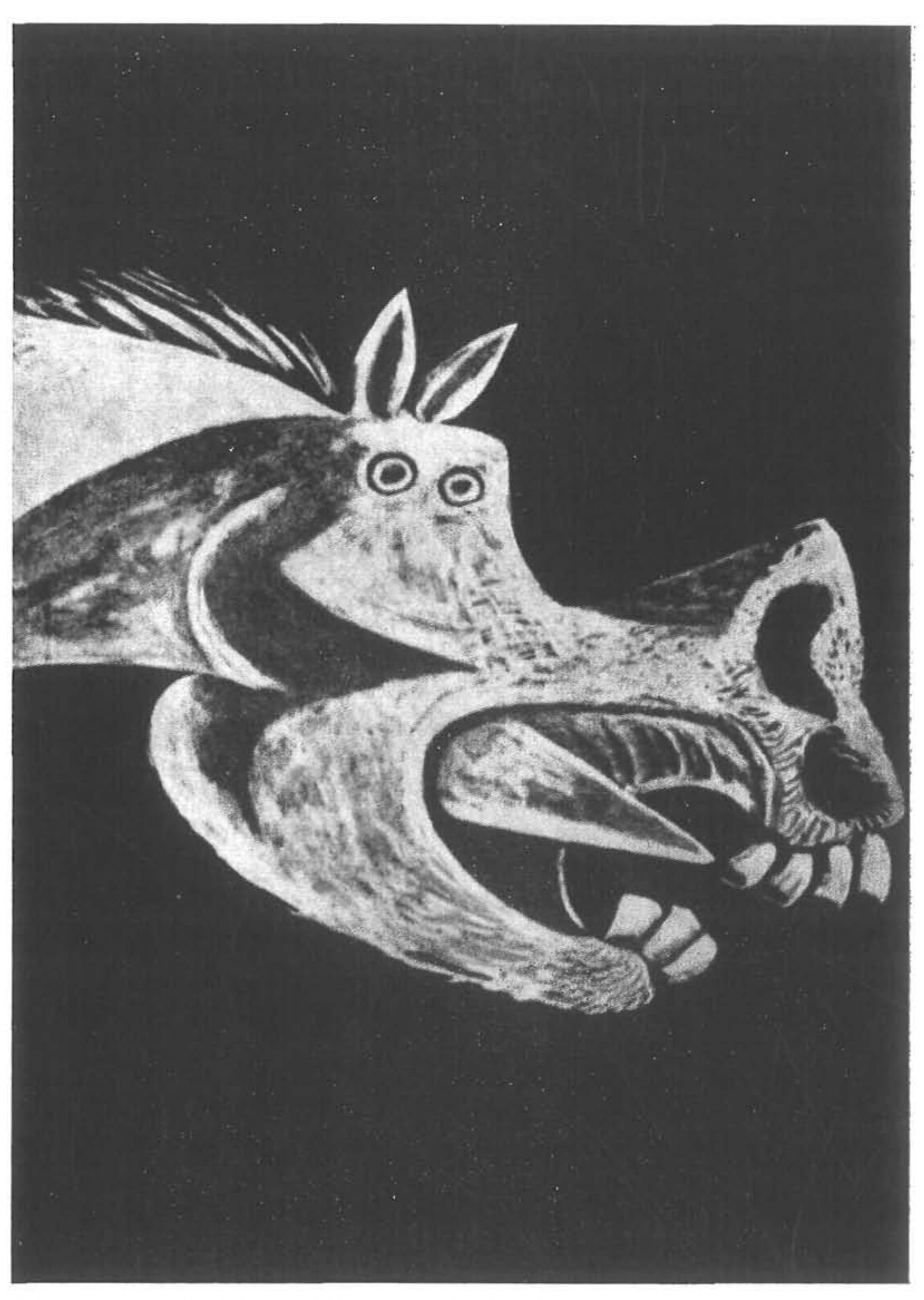
a pasar las vacaciones, no olvidarán el Museo del Prado, raíz de la veneración que el pintor va a sentir toda su vida por los viejos maestros españoles: el Greco, Velázquez, Murillo, Goya... Ya entonces quisiera emularlos, a ellos y a los grandes españoles «modernos», que los biógrafos extranjeros de Picasso suelen olvidar «por antiguos»: Pradilla, Casado del Alisal, Moreno Carbonero, Bilbao, Jiménez Aranda, Francisco Domingo o ese gran Muñoz Degrain, que todavía está esperando la reivindicación de su gloria. «No empezar innovando», como recomendaba recientemente J. L. Borges, ha sido siempre el principio de los grandes novadores.

Por la fecha de su nacimiento, Picasso, como sus exactos contemporáneos Juan Ramón Jiménez o Pablo Gargallo, se sitúa en un escalón intermedio entre las llamadas Generación del Noventa y ocho y Generación del Veintisiete. En su eterno amor a España, Picasso hubiera podido decir, como Unamuno, con muy ligeras salvedades: «Soy español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión u oficio.» Unamuno es uno de los primogénitos de su generación (nació en 1864), pero buena parte de ese grupo se aproxima en fecha de nacimiento a Picasso: Baroja (1872), Azorín (1873), Machado y Maeztu (1875)... Pocos años bastan para que se diluya un tanto la amargura que Laín Entralgo ha subrayado entre los del Noventa y ocho, algo de su fanatismo ultramontano y de su fe inquebrantable en una patria quebrantada, pero incomparable. El españolismo de los dos andaluces universales de 1881, Juan Ramón y Picasso, es menos agrio, menos crítico, más poético y sentimental. Y con él abren paso a un lenguaje de mayores resonancias universales, tanto en su gestación como en su propagación, el de los del Veintisiete: Salinas (1892), Guillén (1893), Diego (1896), Bergamín (1897), Lorca y Dámaso Alonso (1898), Aleixandre (1900), Alberti (1902), Cernuda (1904)..., precedidos por el inquieto y genial Ramón Gómez de la Serna (1888), cónsul permanente en Madrid de todos los «ismos» extranjeros, pero tan español como su retratista, aúlico y zafio, José Gutiérrez Solana (1886).

Pero hay que situar a Picasso entre los pintores españoles. Cuando llega —a los catorce años— a Barcelona, donde su padre ha logrado la vacante de profesor de dibujo en la escuela de Bellas Artes desde el curso de 1895-96, y donde él mismo va a ingresar en esa «Llotja» de tan noble empaque neoclásico, ¿quiénes son los artistas modernos? En Barcelona, al menos, los que acaparan el adjetivo de «modernistas». De las «Fiestas modernistas» celebradas en Sitges en 1892, 1893 y 1894 surgió un monumento al Greco y una especie de procesión



Figurín para *El sombrero de tres picos*, de Falla (1919)



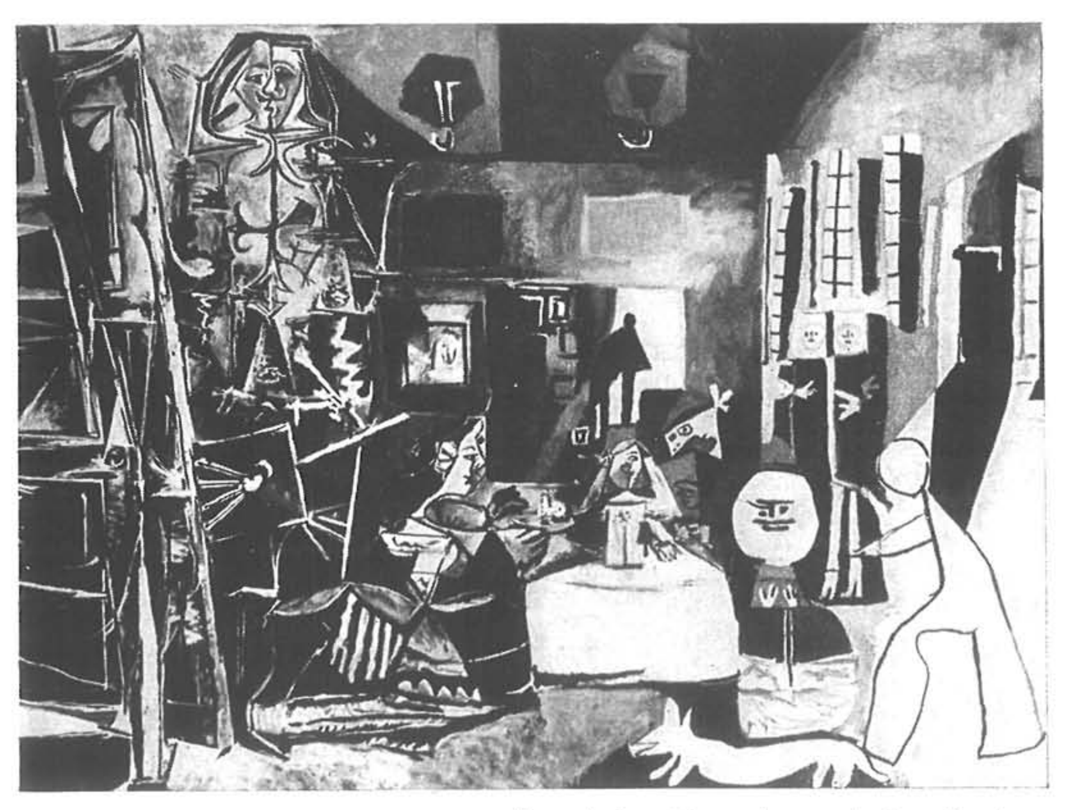
Cabeza de caballo (óleo, 1937). Nueva York, «Museo of Modern Art», depósito de Picasso



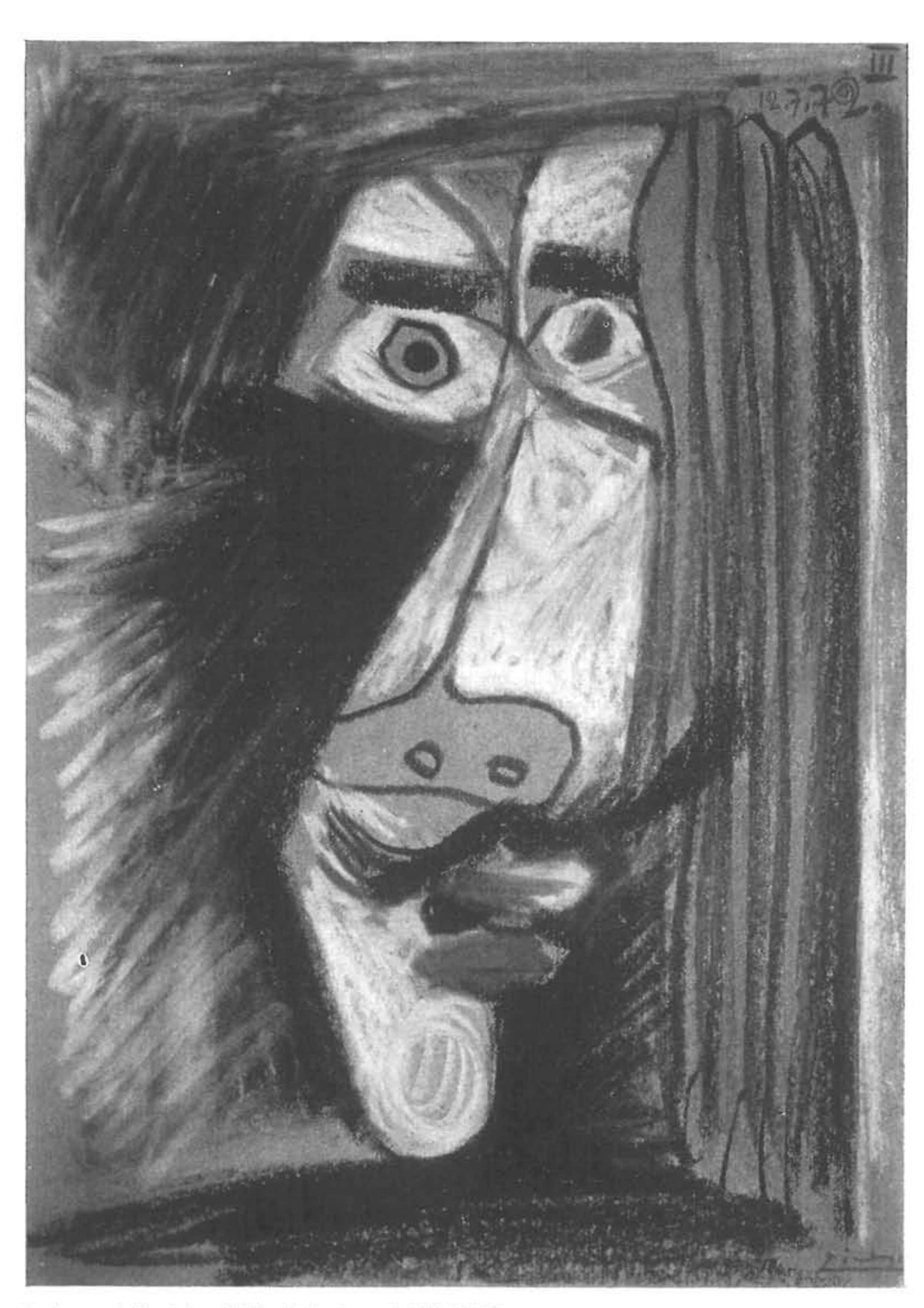
Torero (tinta, 12-VII-1959)



Picador y manola (aguada, 11-VI-1960)



Una de las 44 versiones de *Las Meninas*.
Barcelona, «Museo Picasso»



Cabeza del siglo XVII. (Dibujo. 12-VII-1972)

que llevó al Cau Ferrat los cuadros del cretense: ideas de Santiago Rusiñol, el más ocurrente y el más pudiente de esos artistas, que prefigura a Picasso en su hispanismo catalán y en su parisianismo. Rusiñol (nacido en 1861); su amigo Ignacio Zuloaga (1870); el retratista del Noventa y ocho Juan de Echevarría (1872); el acre Iturrino, con quien en París va a exponer Picasso (1864); Ricardo Canals (1876), y algunos más tratan de aplicar novedades ultrapirenaicas a los temas hispanos, lindando a veces la españolada, que a veces se inclina a lo decorativo, por ejemplo en Anglada Camarasa (1873); a veces a lo trascendente y crítico, como en Isidro Nonell (1873), que en sus gitanas abrumadas es eco de la tendencia del arte *social*, cultivada incluso por los artistas oficiales, como Gonzalo Bilbao (1860) o Joaquín Sorolla (1863). Sorolla merece el gran premio de pintura de la Exposición Universal de París, 1900—a la que concurren Casas, Pinazo, Rusiñol, Beruete, Fillol, Morera, Vázquez y hasta el mismo Picasso, con «Les derniers moments»—, con una obra *comprometida*, «Triste herencia»... Hasta el mismo Casas (1866), el más parisiense de los modernistas catalanes, dibujante asombroso que va desde el mundanismo de Helléu a la causticidad de Forain, pasando por una particular elegancia (la de su galería de españoles célebres), en la que se forma Picasso, no olvida el tema político y social y aplica su técnica cuasifotográfica del óleo al «Garrote vil» o a «La carga».

Y es que el modernismo, que en algunos casos es como una huida hacia antiguas edades sin conflictos, en muchas es la toma de conciencia clara de pertenecer a una época nueva, con problemas nuevos: así lo ve Gaudí (1852), muy antiguo y muy moderno, como lo han visto Falques (1850), Doménech (1850), Puig Cadafalch (1867) y todo el grupo de arquitectos que estaban haciendo de Barcelona la capital de la arquitectura modernista: la de las óperas de Wagner, las tertulias de «Els Quatre Gats», los coros de Clavé, para siempre anclada en el corazón de Picasso. El humanitarismo de sus épocas *azul* y *rosa* no necesitaba de París para brotar, pues estaba plantado en Barcelona.

Pero en París se dio a conocer. En París, donde ya exponen con cierto ruido los artistas españoles en buenas galerías. En 1897 Regoyos ha presentado sus cuadros en la de los impresionistas, Durand-Ruel. En 1898 Canals y Nonell exponen en la de Le Barc de Bouteville, pionera del movimiento «Nabi». En 1899 Nonell vuelve a exponer en casa de Vollard y Rusiñol se estrena en la «Galerie de l'Art Nouveau»... Picasso (quizá por su envío a la Exposición Universal) va por primera vez a París en 1900. Repetirá el viaje en 1901,

en 1902 (año de su primer «Arlequín» y del «Auca», que dibuja, imitando a Rusiñol, con motivo de esa expedición) y en 1904, fecha en que se instala definitivamente en Francia. El españolismo de Picasso, que trato de subrayar en estas líneas, no ha de hacernos perder de vista lo que París en particular y Francia en general supusieron para él tanto en maduración, en ambiente, en medios, como en repercusión publicitaria. Artistas muy dotados, como Vázquez Díaz (1882), tan cercano a Picasso en un momento de neoclasicismo taurino, perdieron, al no querer separarse de la patria, ventajas heroicamente conseguidas. Es difícil nadar y guardar la ropa, lanzarse a la aventura sin perder puerto; por esa precaución, Rusiñol y Casas no son, pese a su talento, artistas de primer orden, como Picasso o Gris.

Picasso madura en Francia. Pero cuando llega a ella ya está prácticamente formado y hasta deformado, gracias a un prodigioso sentido de asimilación y a una no menos fabulosa memoria visual. No deja de ser un modernista hispánico «made in Barcelona», que, una vez pasados la primera emoción de pisar el París de las novelas y el complejo de Renoir (que le obliga a puintar un «Moulin-de-la-Galette») y de Lautrec (a quien imita en un «Can-can»), volverá a sus eternos temas españoles, tanto durante los viajes que sigue haciendo a España hasta la guerra civil como fuera de ellos. Toda su obra estará marcada por un españolismo aflamencado y taurino muy de su tiempo, y lo único que le aparta de un Zuloaga, de un Romero de Torres, de un Echevarría, es una mayor capacidad creadora, un genial sentido de composición y de descomposición, que hace que temas de caja de pasas nos aparezcan como hondamente trascendentes. A esos temas les irá aplicando, a lo largo de una vida laboriosísima y que parecía interminable, los sucesivos descubrimientos que, según la famosa frase (acaso apócrifa), encontró sin buscar.

Pero ya terminó esa vida. Ya ha llegado el momento de hacer su balance, lo que no es, naturalmente, la pretensión de estas páginas, rápidamente pergeñadas en la urgencia del homenaje funeral. Otros lo harán con mayor calma y conocimiento. Hoy sería imposible establecer el resultado de esa operación artística que ha formado parte (que sigue formando parte) de nuestra vida, de nuestro sentimiento, incluso de nuestro modo de ver. Cuando, con motivo de sus ochenta y cinco años, el Estado francés le dedicó las grandes exposiciones de los Campos Elíseos, Picasso decía a su comisario, Jean Leymarie: *«En somme, c'est l'inventaire de quelqu'un qui s'appelle comme moi.»* Picasso no apreciaba en exceso ni esa conmemoración de una ancianidad avanzada de la muerte ni ese inventario de un arte que él

sentía como vivencia, más que como resultado. Picasso nos hacía asistir a una pintura entrañablemente mezclada con el tiempo y que devenía con él de alguien que vivía, que amaba la vida, que se hacía amar o envidiar. Ha llegado el momento de poner en anaqueles esos pedazos todavía palpitantes, de repartir esos despojos, de momificarlos hasta darles el aspecto de una irrisoria inmortalidad. El momento de retirar aquella ramita tan simple, pero tan transfigurada por los cristales adamantinos a ella adheridos, como la que Stendhal vio en las manos de las damas que bajaban a las minas de Salzburgo: *«Ce que j'appelle cristalisation c'est l'operation de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.»* No trato de insinuar que Picasso fuera un gran actor, cuyo arte muere: sigo pensando que es el artista del siglo. Pero siento también que todo lo que iba haciendo lo cubría de los cristales de sal de su vivir. Todo en su arte era vida, hasta su desparpajo al presentar, como obras separadas, las sucesivas fases de la misma, que artistas anteriores solían enterrar bajo las pinceladas definitivas.

Por eso, establecer un *catalogue raisonné* con esos fragmentos de vida y obra va a ser tarea peliaguda, pese a las garantías contra falsarios, pese a los esfuerzos ya realizados por acumular datos precisos por Zervos, Kahnweiler, Penrose, Materasso, Bolliger, Mourlot, Geiser, Palau... Aun cuando se logre, estará carente del espíritu fáustico que animaba al autor, de su genial excentricidad clownesca, de su afán de transmutación, de camuflaje, a que asistíamos, en 1956, al contemplar el documental de Henri-Georges Clouzot *Le mystère Picasso,* con nuestro pintor improvisando cara al público sobre un soporte transparente y cambiando un tema en otro, como cambiaba un manillar de bicicleta en bucranio. El experimento era, sin duda, apasionante, pero no convicente. Como entonces comenté en una serie de artículos sobre el tema *(Heraldo de Aragón,* 13-12-1956 a 17-1-1957), «el misterio Picasso continúa siendo el mismo o mayor después de haber visto el filme. Porque ¿acaso nos ayuda a comprender esas formas y el porqué de su tozuda aparición en la mente del pintor, ese trabajo de relleno, de punteado, en que Picasso se divierte muchas veces, como por miedo de otra cosa? Picasso aquí se repite a sí mismo... Pero, aunque así no fuera, ¿qué deducción sacar de una forma que nos aparece ya tan rotunda, sin que podamos ni intuir ese chispazo interno que sigue siendo el misterio de toda creación? ¿Por qué pinta eso y no otra cosa? ¿Por qué tanto toro y tanta corrida? ¿Qué iberismo nostálgico o qué facilidad amanerada le hacen recaer en estos temas? El misterio es aún mayor después de salir del cine»...

En efecto, cuando Clouzot propuso a Picasso ese ejercicio de estilo ante la cámara es natural que el artista recurriese a formas anteriormente conocidas. Pero es que en realidad eso es lo que en muchas ocasiones ha estado haciendo a lo largo de su carrera. Cuando vemos la «Chica descalza», pintada en La Coruña a los trece años (Museo Picasso), ya hallamos (claro que *a posteriori* siempre es fácil deducir) unos rasgos estatuarios, unas manos dibujadísimas, unos pies voluminosos, una abstracción de ropas y escenario que serán constantes y hasta a veces («Mujer sentada», 1920, colección Picasso) literalmente repetidas. Pero en ello no se diferenciaría de los grandes maestros del pasado, y sería absurdo censurar en Picasso lo que nos permite reconocer a Veronés, a Leonardo, a Rubens, a Rembrandt, a Hals..., a casi todos los genios de la pintura, cuya obra suele ser una larga variación sobre el mismo tema, expresado cada vez con más sencillez y fuerza, hasta alcanzar la mayor pureza. Pero no ya en el estilo (Picasso ha inventado no pocos, sucesiva y simultáneamente, y raro es el pintor moderno, incluso abstracto, que no le deba algo, aunque lo niegue, aunque ni se percate de ello) o en la voluntaria falta de estilo, sino en el asunto, motivo o tema *literario* de su obra, Picasso vuelve una vez y otra a ciertos asuntos hispánicos, y en *Le mystère Picasso* le veíamos improvisar nada menos que sobre cuatro temas de tauromaquia, de indiscutible españolismo: una corrida y tres cogidas, que no implicaban en absoluto un tono elegíaco o censorio hacia la «fiesta nacional».

Cabría decir que, como muchos exiliados (de grado o por fuerza), Picasso siente más los temas españoles que los artistas que viven en la península. Hay como una fijación mental, como una idealización, una cristalización (otra como la de las minas de Salzburgo) que cubre de los diamantes del recuerdo lo que hace tiempo no vemos, que le presta la lozanía de nuestra ya pasada juventud. ¡Ha habido tantos en el mundo (comenzando por el impar Ramón) que no pudieron resistir la nostalgia y que regresaron a España sólo para percatarse de que la realidad actual podía ser mejor o peor que la que ellos vivieron y que creían eterna, pero que en cualquier caso era distinta! El tema de la tauromaquia, que Picasso cultiva a principios de este siglo, sin variación esencial respecto a su tratamiento por Goya, por Fortuny o por Pinazo en el siglo XIX, se convertirá, entre los poetas y pintores de la generación del Veintisiete, en algo alquitaradamente neoclásico, lindando con el surrealismo. Hoy no faltan aún ídolos del ruedo, pero sí van faltando poetas que quieran escribir sus ditirambos y elegías, como no sea por mímesis. Picasso, amigo de toreros

intelectuales hasta el fin de sus días, tenía por fuerza que expresar en términos de corrida su angustia ante la guerra civil, esa guerra que le había de impedir volver a pisar España, acendrando así su amor a ella, su visión cada vez más fulgurante por no tener cotejo.

Cuando se establezca el *caltalogue raisonné* de la obra picassiana, la tauromaquia va a ocupar un enorme capítulo, tanto en los lances y faenas de la lidia como en sus protagonistas, el torero, el toro y el caballo, sentido (igual que Zuloaga o que Solana) como víctima de la fiesta. La influencia goyesca (nunca, que yo sepa, confesada por Picasso) es evidente en los dibujos y estampas de tauromaquia, ya que, como en Goya, esta clase de temas abundan mucho más en estas técnicas que en óleo. Las láminas del poema *Toros,* de Neruda (París, 1960); de *Toros y toreros,* de L. M. Dominguín y G. Boudaille (íd.); de *A los toros, con Picasso,* de J. Sabartés (París, 1961) o de *La tauromaquia,* de Pepe-Illo (Barcelona, 1963), son la mejor prueba de ese goyismo, un tanto impresionista en su centelleo de sombras y luces. En cambio, hay otro aspecto, más personal y trascendente, del tema taurino en Picasso: aquel que, desde que en 1928 realiza el gran «Minotauro» de la colección Cuttoli con papeles pegados, se entrevera de surrealismo. La revista surrealista *Minotaure* publicará en 1933 el primer número, con portada de Picasso. Ello está en relación con abundantes «minotauromaquias», en las cuales el artista parece dudar entre asignar al monstruo un papel simpático u odioso: acaso, como Goya, es capaz de ver dos aspectos contrarios. Minotauros que aman, que luchan, que mueren, que destruyen, nos llevan al «Guernica», cuya cabeza de toro, maléfica, era de minotauro en algún proyecto. Creo que es preciso señalar que ese gran cuadro que Picasso pintó para el pabellón español de la Exposición Universal de 1937 (y por ello de propiedad española, aunque depositado en Nueva York), aunque sea una cumbre no sólo de la pintura de su autor, sino de todo el siglo, no se comprende sino en relación con las obras a que me refiero y otras que Picasso elabora en la década de los treinta, como la «Corrida» de la colección Ganz (1934), en la cual el caballo asume el gesto de alarido que será típico de obras posteriores.

Como campo anexo pero frondoso de la tauromaquia está el *tema de género* a lo Jiménez Aranda, Domingo Marqués o Carlos Vázquez, relacionado con el toreo: el majismo, la flamenquería, persistentes desde que los *ballets* rusos de Diaghilew montan, con decorados de Picasso, *El sombrero de tres picos* y *Cuadro flamenco.* En el primero de esos *ballets* nada hay que exija tauromaquia; pero Picasso, en el telón como en los figurines, alude constantemente a ella (1919). Hasta

a su esposa, la bailarina rusa Olga, la pinta varias veces con mantilla española, la misma mantilla que cubría la cabeza de *La señora Canals* (1905, Museo Picasso) o de *La Celestina tuerta,* obra señera de la época azul (1903, colección privada), tan zuloaguesca, salvo en lo esencial, que es, a fin de cuentas, *el cuadro.*

La última obra ilustrada por Picasso ha sido justamente *La Celestina* (París, 1971). El tema celestinesco no es, a Dios gracias, exclusivamente hispánico, pero ha hallado en nuestro arte, del Arcipreste de Hita a Goya, representaciones de primer orden. Picasso realiza numerosos dibujos y estampas en las que aparece Celestina en compañía de flamencos, picadores, prostitutas y caballeros antiguos, a lo Velázquez. En 1960 realizó sucesivamente dos exposiciones en la galería Louise Leiris, de París; la primera (junio), de estampas al linóleo; la segunda (noviembre), de dibujos, en las que esos temas de gente flamenca eran constantes. El picador se convertía en protagonista de muchos de ellos, ya en su faena profesional, ya alternando con las manolas o tañendo la guitarra en homenaje a la amante acostada. Temas lindando la españolada a lo Gustave Doré, pero tratados con esa concisión y esa agudeza de línea que hacían de Picasso el mayor dibujante de nuestro tiempo. En obras más recientes (como las estampas grabadas en 1968), el tema de la proxeneta y la prostituta aparece ambientado en el siglo XVII, el gran siglo de la pintura, que Picasso se ha atrevido a admirar antes de que los *snobs* se permitiesen esas infidelidades hacia los *primitivos,* y del cual, por lo demás, el pintor que menos parece interesarle es Zurbarán, acaso porque, a fin de cuentas, sea menos *pintor* que Murillo, Velázquez, Rembrandt, Le Nain, Hals..., a quienes Picasso dedica extraños homenajes.

Otros temas *literarios* españoles son frecuentes en la obra picassiana, Las ilustraciones a *Góngora* (Mónaco, 1948), a la *Carmen,* de Merimée (París, 1949), las numerosas estampas y dibujos sobre el *Quijote* cuentan entre sus mejores obras gráficas. Don Quijote y Sancho reaparecen sin descanso en sus dibujos más recientes.

Incluso en algo, al parecer, tan poco definido patrióticamente como un bodegón, es Picasso español. La guitarra, instrumento musical, si no exclusivamente nuestro, cuando menos íntimamente ligado a nuestra cultura en lo que tiene de más refinado y de más popular, aparece ya en 1903 en manos del *Viejo guitarrista,* del Museo de Chicago, y reaparecerá constantemente, entera o troceada, en gran cantidad de bodegones cubistas y poscubistas hasta 1942. Tuvo la guitarra, en el París finisecular, un prestigio debido en parte al guitarrista catalán

Pagáns, retratado por Dégas, animador de las honestas juergas organizadas por Fortuny y Martín Rico por los años setenta. Picasso, malagueño, acunado en el rasgueo de ese instrumento singular, tan sencillo y tan hondo, lo emplea tanto o más que Julio Romero de Torres. Pero si éste lo coloca, cuidadoso, en manos de sus majas, vestidas o desnudas, Picasso se dedica, como un niño cruel, a destrozarlo para verle el alma. Bastará en esos bodegones cubistas un redondel, unas paralelas, para que *leamos* inmediatamente «guitarra». En ocasiones, con talante de protagonista absoluto del cuadro, como en la desconcertante *Guitare,* de 1926 (colección Picasso), realizada con un estropajo, unos cordeles y unos clavos sobre fondo de lienzo, precoz ensayo de un arte que algunos creen descubrir medio siglo después.

También la cabeza de toro es objeto de bodegón, como lo fue en Goya la de carnero. Unas veces, con aire de carroña (bodegón de la colección Jesi, de Milán, 1942); otras, reducida a los huesos (el famoso negro y violeta de la colección Lefèvre, 1942, o el lineal, con botella y vela de diez años después, en la Galería Tate), las cabezas de astado — toro, buey, cabra — se repiten en la obra de Picasso con cierto sentimiento español. A veces el toro saca gallardo y amenazador su cabeza, como un trofeo de tauromaquia (1938, colección Ebessen).

Pero ya he comenzado diciendo que no puedo tratar de agotar este catálogo. Todavía quedarían no sólo numerosas obras de paisajes o escenas españolas, de motivos en relación con nuestra patria (por ejemplo, las decoraciones barcelonesas de la Casa de los Arquitectos, de Barcelona, 1962) más o menos de circunstancias o compromiso: carteles, estampas, dibujos, óleos, como el *Monumento a los españoles muertos por Francia,* de 1947 (colección Picasso), y algunas de hispanismo lateral, como las famosas *Demoiselles d'Avignon,* cuyo título tardío, irónicamente simbolista, dado por André Salmón, vino a reemplazar al de *El burdel de Aviñó,* de Picasso, referido a la calle de Aviñó, en Barcelona (Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1907), o *Las matanzas de Corea* (1951, colección Picasso), que imita, con la misma naturalidad que empleó Manet en su *Maximiliano,* los *Fusilamientos,* de Goya.

Y con ello llegamos, por fin, a otro enorme capítulo de la producción de Picasso: el de sus versiones libres o variaciones sobre cuadros ajenos. Ya he aludido a su admiración por los pintores del pasado. Su modo de exteriorizarla, de llegar a su conocimiento y su amor es, como en el célebre libro de Vicente Aleixandre, la *destrucción.* Dentro de ese campo, iniciado con una *Bacanal,* de Poussin, en

1944, seguido por las variaciones sobre pinturas de Cranach, Courbet, Delacroix, David, Manet, Rembrandt..., figuran como las más famosas las cuarenta y cuatro versiones sobre *Las meninas*, de Velázquez, pintadas en 1957, y que su autor regaló a Barcelona (Museo Picasso). De homenaje *sui generis* al *Greco*, de quien había copiado libérrimamente el precioso *Retrato de pintor*, del Museo de Sevilla (1950, colección Rosengart), cabe calificar *El entierro del conde de Orgaz*, álbum de grabados, publicado en Barcelona en 1969. Menos conocida es su admiración por Murillo, de quien expuso una tremenda versión de cierto *Bobo* (obra que personalmente nunca he visto en los más serios estudios murillescos), que sirvió de portada a su catálogo de las pinturas hechas en el castillo de Vauvenargues (galería L. Leiris, París, 1962), donde su cuerpo reposa al fin.

El Greco, Velázquez, Murillo: buenas compañías para que dejemos a Pablo Picasso en su póstuma gloria. Gloria que, gracias a su inalterable patriotismo, que jamás quiso aceptar un cambio de nacionalidad y que bebió en temas hispánicos lo más vibrante de su obra, repercute en España, aunque ésta sea «madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales». No lo digo yo; lo dijo Jusepe de Ribera, otro patriota incorregible, muerto también lejos de España.

JULIÁN GÁLLEGO

Fernando el Católico, 42
MADRID-15

LAS PALABRAS Y LOS DIOSES

Llamad a los dioses: vendrán. Los libertinos no están amodorrados. (R. Ch.)

1. Una considerable parcela de la obra de Picasso está consagrada a desvelar un posible sentido contemporáneo de la mitología clásica mediterránea. El minotauro y los dioses del panteón heleno germinan en la selva que el pintor fragua en su honor. Y emergen, gigantescos y proteicos, confundiéndose con los hombres, en una orgía desmesurada, deseosos de amancebarse con los mortales, despertando del légamo del olvido para sobrevivir en la eterna ficción del arte.

Un *Retrato de Silvette* puede representar a Artemis; las *Mujeres de Argel* todavía escuchan el eco de un hexámetro de la *Eneida;* su *Alegría de vivir: Pastoral* reconstruye el paisaje de Dafnis y Cloe; las *Mujeres acostadas* nos hablan de Juno; la *Pesca nocturna en Antibes* inventa de nuevo el fragmentalismo de algún pasaje de la *Odisea;* el *Pintor trabajando, observado por un modelo desnudo,* rememora a Horacio hablando del verso como caudal que inventa la Historia; la *Orgía del minotauro* descubre el libertinaje de los hombres y los dioses devanando la madeja de un banquete ancestral, donde los cuerpos festejan el triunfo de las pasiones y los dioses se confunden con ellas.

Despierta de su modorra el rebaño de los dioses mediterráneos, atraídos por la fábula de líneas que los convoca, para emprender en una fiesta indeclinable el festejo de la creación. Klossowski, hablando de Virgilio, dice palabras que nombran a Picasso: desciende su voz en la oscuridad de los signos y la inteligibilidad gramatical y asciende hasta la aurora de la fábula: allí donde nunca se discierne si son los dioses quienes consumen en ardor nuestros espíritus o es el irresistible deseo quien toma una fisonomía divina.

Y Gertrude Stein reflexionaba: «He estado estudiando *Los tres músicos* y ya he comprendido su significado: es una naturaleza muerta; Picasso se ríe de ella. El arte para él no es cuestión de inteligen-

cia, sino de placer.» Las escuelas desaparecen, devoradas por la propia autofagia. La emoción de crear un sistema de significaciones sólo es comparable al placer de destruirlo. Se suceden las obras, los tiempos y los ciclos, y cada obra anula e inventa un pasado y un futuro a otra obra; cada línea es destruida y fecundada por otra línea; cada objeto de arte siempre es insuficiente en sí mismo; de ahí que el destino del artista se cumpla en el acto libertino del frenesí creador.

Víctima de una estirpe que nunca pudo sobrevivir a sus creencias, Edipo cumple cada uno de los mandatos y los ritos impuestos por las divinidades en que ha depositado su locura, y es a él, y no a otro, a quien condena la maldición eterna. Edipo ha sido víctima de su pavor; él exige el cumplimiento de los augurios fatídicos, que sólo un hombre de sus creencias pudo alimentar; en su deseo cumplió su maldición. Edipo se inclina a la observancia del oráculo; su palabra anhela conocer la verdad de su destino, y, al pronunciarse, evoca en su presencia una eternidad de amargura y desesperación; hablar, por vez, primera, será convocar la falacia de nuestro desmoronamiento perpetuo, la evocación de una ruina que los signos del lenguaje tejen en la miseria de la conciencia de los hombres. En el espanto de su condición cree que nunca será amilanado por el poder de las palabras, y exclama: «¡Oh Tiresias, que todo penetras, lo decible y lo indecible, los arcanos del cielo y los secretos de la tierra! Ya ves, aun ciego como estás, de qué plaga está presa la ciudad. Tú eres nuestra sola defensa y salvación (...); no nos niegues lo que las aves o las fuentes del saber profético te comunican a ti; sálvate a ti mismo, salva a la ciudad, sálvame a mí; borra, en fin, la mancha de ese asesinato; en tus manos estamos; ayudar a los demás con lo que uno sabe o puede es la más dulce de las faenas.» Pero el descubrimiento de la conciencia, el despertar de una voz que puebla la incertidumbre con las sombras de la duda, marca la hora fatal de su agonía: «¿Y cuál será el puerto, cuál el monte Citerón que no repetirá muy pronto el eco de tus ayes, cuando te des cuenta de tu himeneo, golfo borrascoso al que arribaste, creyendo bogar hacia la dicha?» Para otear, en el ocaso de sus sentidos, inermes ante el error de sus pasiones, la contemplación con que, desde la muerte, el silencio nos envuelve en los mantos de la desesperación, cuando se escucha el eco lóbrego de la sentencia: «Mirad en qué abismo lo ha hundido la desdicha.» El círculo de la ruina de Edipo abarca las tinieblas que tomaron el nombre de las creencias; el dolor y la culpa son tan vastos como los recursos que el hombre urdió para huir del fracaso

de su cuerpo; la palabra lo condena a la derrota del conocimiento y la ceguera le hace más presente la huida de los dioses, que lo abandonaron al libre albedrío de su terror; Edipo, incapaz de retar al destino, como Ulises o Eneas, está condenado al infierno de un azar desventurado; su razón le confirmará la presencia del dolor; los dioses nunca lo auxiliarán, porque el hombre los desterró del paraíso de su carne, deseosa de sucumbir a los placeres y la corrupción devastadora, enterrándolos en vida en la tierra baldía de los preceptos, en los eriales del juicio y la razón.

Y no es vano, me digo, que Picasso, infiel, pues, al recuerdo del hijo de Layo, nunca se contenta, por el contrario, con menos que invitar al minotauro o a Dionisio a un banquete doméstico, a la bacanal litúrgica de sus sentido amotinados, como dioses que aúllan de placer al amancebarse en un cuerpo desconocido y feraz, tras las libaciones con que los libertinos desentumecerán el sopor agónico de sus esquilmadas pasiones. El hombre se abandona al delirio de las emociones que lo asaltan y nombra a cada una de ellas con la invocación a un dios sin forma ni nombre, que tendrá la existencia de nuestro cuerpo, la conciencia de nuestro desamparo, la febril fugacidad del tiempo, que nos huye, inmisericorde; al derogar el mito de un olimpo de divinidades, se desliza el artista en el mito del hombre, eterno creador de constelaciones de símbolos, errantes en la eternidad, que sólo hablan de su insaciable voracidad de creencias, su irrefrenable y fabulosa tentación de ser fiel a su conciencia, engendradora de apetitos, quimeras y deseos.

Y en ocasiones —como ocurre con el *Pintor trabajando,* observado por un modelo desnudo, que data de 1927— Picasso no oculta su interrogación a ese deseo primordial. Entonces retorna a una obsesión que él toma de *Las meninas:* la del pintor que pinta el cuadro del pintor que se pregunta por el cuadro que pinta. Y la única respuesta obtenida es el espejo del cuadro, intentando aprehender el deseo del hombre de encontrar respuesta a la sombra oculta que gesta el deseo. El tesoro siempre presente y siempre oculto de la isla solitaria de Stevenson. Tesoro que nunca encontraremos, quizá porque sólo existe en la emoción que sentimos en el instante de su búsqueda, en el placer de la fiesta de nuestros sentidos alborozados por el deseo ciego que rige su destino. Respuesta que nunca nos será dada, porque pretendimos rastrearla en grutas que siempre desconocimos, cuando estaba en nosotros.

Todos los nombres, significados y pretextos que demos a los dioses serán ciertos; ellos, los cancerberos de Prometeo, no son

más que la pasión que nosotros depositamos en las vasijas vacías de su antiguo linaje. No se trata de interpretar ficciones o colores, sino de amar o morir; en cada color podremos encontrar aquel trozo de nuestra carne que nos jugamos en su presencia, dilapidando nuestras emociones en la páginas manchada que nos contempla y que contemplamos. Y sólo encontrará algo en ella aquel que se entregue sin medida al gasto improductivo de la pasión. Quizá el sarcasmo de la gigantesca producción de Picasso sea ése: ha destruido y alimentado todas las escuelas de arte contemporáneo; ha devastado cualquier quietud, entregándose a una tormenta de acciones creadoras, y todas son antagónicas y ciertas, complementarias e insustituibles. No existe un orden en su laberinto; los dioses mitológicos renacen para desdecir nuestras locuras y contemplar el único camino que ellos reconocen: el de la creación, el de la purificación litúrgica del arte, arrasando las creencias en nombre de la pasión sin destino del creador.

Sabiduría, la del placer y las emociones en la diáspora sin atributos que llamamos libertad, esa ausencia que nos devora, que nunca reposa en las formas estables que pudieran edificar normas o certidumbres, sino que se realiza en la dispersión más inmediata, en una subversión de sentidos, fragmentando la quietud y su paraíso de tinieblas. Los dioses de Picasso liban en favor del rostro que los contempla; nunca nos tienden sus sombras para que establezcamos el funesto combate de Eneas; nos invitan a reconocer en ellos los rastros de antiguos libertinos, que pudieran sobrevivir en la divina e imperiosa ley de nuestros deseos, que perduran en la fábula o el rostro que nosotros somos capaces de concebir para alimentar el fuego sagrado de nuestros desvaríos y el piélago de nuestro sueño.

2. Y tal rostro, sin nombre ni pasado, sin futuro y sin otra supervivencia que la oculta en la elocuencia de una sombra errante, se interroga, sin cesar ni fortuna, por la fisonomía y las nomenclaturas donde habita el fragor del fracaso que se nombre en su solicitud irremediable de existencia en el exterior de un contorno que le confiere la ilusión de la vida.

Y no es menos cierto que al creer reconocer las líneas que dibujan el pasado de una vida, las erosiones del tiempo en un cuerpo que siempre desconocimos, fraguamos la ficción de una identidad que las conforma y las alimenta. Quizá guiados por el confuso destino de la sinrazón creemos despojarnos de antiguas melancolías, convo-

cando en nuestras palabras un artilugio que erige la ley de su propio y antes inexistente devenir, cuando las grafías apenas sucumben a un quehacer anterior a cualquier sentido. Así, en el blanco de nuestra conciencia dibujamos rayas y garabatos, cuyo anónimo movimiento vestimos con los harapos abandonados en el rastro de nuestra vida, perdidos allí por un azar inhóspito y ruinoso que pervive en las apariencias que deambulan en nosotros.

Y es tan interminable ese desventurado tejer y destejer, que siempre los hombres encuentran extraños motivos para perpetuar la mirada que los contempla y que ellos, en su pueril sonambulismo, creen poseer como propia, representando la comedia de los efectos y las causas, como si nuestros ojos vieran otra cosa que la oscura caverna del dolor, guiados, en su sed de luz, por la penumbra letal de un deseo, involuntario y accidental, que siempre desconoce a la conciencia.

Así se organizan las líneas de un retrato en los confines, cercanos e ilimitados, de una representación que nos vigila y nos seduce, abandonándonos en las playas desiertas de la memoria. Allí desaparecen los objetivos y la razón y crece la vegetación insomne de los cuerpos sin forma ni sentido, que, desmoronándose sin cesar, engendran nuevos sueños y nuevas fisonomías; cuerpos y sueños confundidos ya en el légamo original de la pasión sin origen ni fin.

Allí, en el único y existente paraíso, el del olvido, las líneas y las sombras desfallecen sin medida; pero, guiados por la férrea decisión de una mano cuya ceguera ha sido sustituida por el ensueño eterno del movimiento, crean la invisible certeza del espejo: el espacio sin nombre que recompone la huella del rostro que lo engendra; máscara fatal, ya que las líneas, en su loca algarabía de sentidos, han marcado su paso con el hierro de la incertidumbre, representando, pues, el más universal de los gestos. Ya irreversible el movimiento de la tinta en el papel, las líneas desvelan el rostro de Picasso, aunque nada menos cierto que tal certidumbre: esos contornos desdibujan el paso del tiempo que otros hombres o cosas reconocieron como suyo a través de la mano que, a su pesar, los evoca en la acción, aparentemente voluntaria, de crear. Y, tras las cenizas de un cuerpo inmolado en el precio de la representación, sólo podemos percibir la mota negra de la mirada; el acto de contemplar, único testigo de nuestra vida, como los dioses, amanece en el tumulto innombrable de nuestros deseos, agotándose sin fin en la acción fútil de la mirada.

Ya el tiempo, pues, se detiene en el accidente mineral de la

contemplación. El retrato solidifica la fiesta contemplada; mirar y ser mirados son acciones que ahora la memoria no consigue escanciar en la bebida, nombre que sofoca nuestra sed, agotando sus libaciones en el gesto imperturbable de los ojos, haciendo presente su vida letárgica, originando inasibles sentencias que el hecho de nuestra mirada desnuda y confunde en el confín de líneas donde ya no vemos otra vida que la sombra que se agita en nosotros al rastrear la ausencia de un objeto donde hacer reposar nuestra agonía.

Deseo creer, y quizá no sea ocioso transmitiros mis dudas, que es en las primeras páginas del *Fedro* donde Platón, con su trivial vocación constructora de mitologías, fragua para el espacio y el tiempo pasado que conocemos por Occidente la farsa de un rostro que Sócrates, dialogando con Fedro y recurriendo con ironía al oráculo del templo de Delfos, opone a la identidad anterior a la conciencia, la identidad primordial donde la confusión de las lenguas en el piélago de la ausencia de la palabra asegura la presencia y la indeterminación de los cuerpos náufragos en la pesadilla de la Historia; y tales rasgos, los de mi propia conciencia, que desconozco en igual medida en que vosotros desconocéis la vuestra, aunque adivino la miserable pretensión que os posee al pretender adivinar la mía, tales rasgos, os repito, que sólo conocemos a través de su ocaso o su ausencia, pero que alimentan la podredumbre que desea adquirir un nombre para escapar al olvido, configuraron una torpe letanía que, en la confusión de los tiempos y las cronologías, cree hablar de mí cuando apenas puede contar con el estéril fracaso de su cadáver.

De ahí que, condenados al uso de la palabra y de los ojos, pero conscientes de la más absoluta desesperanza, nos interrogamos ante el hecho de escribir o de mirar, advirtiendo, en la luz del condenado a muerte, que ambos actos escapan a nuestra voluntad, y, os repito, temeroso de haberos confundido con mis reservas, crean el espejismo fútil del acto puro, la variación de tiempo y lugar que, tras su condena inmisericorde a la rueda inclemente de la conciencia del tiempo y las idas pasiones, nos amenaza con la más absoluta gratuidad de su sin sentido, alzándose, sin voz ni vida, como único testigo, en el que podemos reconocer la mota de húmeda negrura que, en las tinieblas de la memoria, creéis anunciar como oscuro deseo que el tiempo desangra y erosiona, diluyendo los contornos en que pudimos sobrevivir; aunque ya es hora de advertiros, a vosotros, que en mí sois discurso caído en los ecos que no consigo reconocer ni ad-

vertir, pese a que me sean tan ciertos vuestros desastres, que lo único vivo que se agita al contemplaros es, precisamente, ahora puedo decirlo, esa ausencia presente en mi deseo que os evoca como a dioses, que sólo cobráis vida al ser convocados sin fe por la incertidumbre de mi palabra nombrando ese retrato que me contempla y que, vosotros sois testigos, escapa a la dispersión de mis palabras.

3. *Quizá hayáis imaginado, tras constatar el fracaso del objeto* de mi inconsecuencia, que está no lejos de mi ceguera la ocasional pretensión de confundiros con la fútil desarmonía de mis palabras; las palabras siempre mienten, y nos seducen con sus sonidos, asesinando nuestros sentidos. No puedo reprocharos tan justa admonición, pero desearía advertir que no puedo ser responsable de mis crasos errores, ya que no pretendo para mí otra cosa que vuestro olvido; y pienso que no deberíais reprocharme tal desdén, que no es tal, porque sólo ahuecando mi voz hasta el silencio vosotros pudierais emitir algún sonido. Pero bien sé, con amargura, que está lejos la aurora en que pueda contemplaros desentumecidos de los velos raídos de la desdicha, para cobrar la vida que imaginaros no puedo, ya que, en mí, sólo vegetáis como nada ausente, a la que sucumbo en las noches de infortunio.

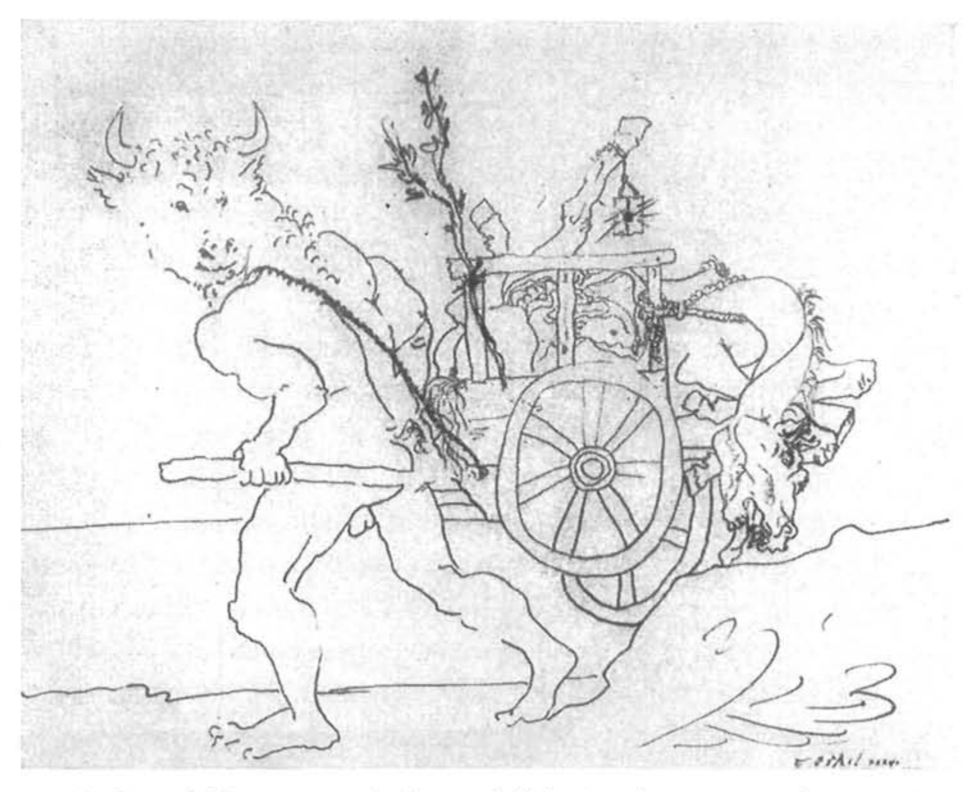
Desconociendo vuestra condición, cometiendo el error de poder creer en el antropomorfismo, fútil por provisional, que os confiero al hablaros y creer que ya sois presencia en el exterior de mis palabras (en los deseos que me asaltan; en la noche que soy, contemplada, quiero imaginar por las estrellas errantes de vuestros ojos), apenas puedo recordaros unas palabras de Aristóteles. Dicen así: «Y algunos afirman que (el alma) está mezclada en el todo (universo), por lo que tal vez Tales creyó también que todas las cosas están llenas de dioses.» Y en otro lugar agrega: «... y puesto que no se agotan en nuestra inteligencia, parece que tanto el número como las magnitudes matemáticas y lo que está fuera del firmamento son infinitos. Pero si lo que está fuera es infinito, parece asimismo que es infinito el cuerpo y los mundos; pues ¿qué razón hay para que existan en una parte del vacío más que en otra?»

Tú, condescendiente desconcido que me sigues en el hastío de tu abandono, no creas que busco otra razón que el solaz en este recuerdo de Aristóteles. ¿De qué podrían hablarnos palabras de otro tiempo, dirigidas a otros nombres, comentando pormenores tan aje-

nos a nuestra cierta miseria? Pero escúchame; si así lo deseas, tuya será la culpa:

Cuentan los historiadores, rememorando la religión de los pelasgos, que éstos celebraban ritos de la fertilidad de la tierra y elevaban oraciones a dioses que carecían de nombre y de forma. En otro tiempo y lugar, hablando del banquete griego, se nos dice que en el *symposion* o «reunión de bebedores», acompañados de juegos de ingenio, de audiciones de música, de espectáculos de danza, los invitados, excitados por la sed y el deseo, bebían abundante vino; al banquete sólo tenían acceso las sirvientas, las tañedoras y las cortesanas. Yo, en la perplejidad que sigue a la contemplación, me pregunto por la melodía que toca el hombre de Picasso, coronado de flores, guiando sus pasos con la flauta o el caramillo. Seguro que tú puedes contestar a mi pregunta; de ahí que pase a exponerte las dudas que me atormentan, confiado en que mi yerro, manifestándose en toda la dimensión de mi fracaso, podrá dejar en la oscuridad algo que pudiera ser cierto, aunque nunca me sea dado contemplarlo, cegado por la tupida penumbra de mis palabras. Tal espacio, velado por las sombras, estimo, es posible que también se oculte en las líneas del pintor, ya que en su obra sólo es posible distinguir los amables contornos de una mujer desnuda, recostada en un blanco que nada me cuesta imaginar como el lecho en que, en el tiempo posterior a la imagen, el hombre deberá acostarse a su lado, tras excitar su sexo y su imaginación con el ritmo de sus pasos y de su melodía.

Puedo creer, con Aristóteles o Tales, tanto da, que las cosas que me rodean están llenas de dioses, y esos engendros de mi desvarío serían apacentados por Picasso en el contorno de sus líneas. El hombre es el primer hombre; la mujer, el primer sexo, la fecundación, noche o río. Así, cuando todos los ídolos han sido abolidos, cuando la muerte bate sus alas con una agitación sin precedentes en la historia de los hombres, la fiebre urgente de un mortal (vosotros o yo, como sea de vuestro agrado) es despojada de todo aliento; su cuerpo (que al ser nombrado no será ya el mío ni el vuestro, embarcados sin destino en el bajel desfondado de la Historia, sino el del otro, el no tocado por las palabras; el cuerpo que tomará forma en la ausencia o la penumbra que nunca podré decir, ya que me sigue como la sombra a la materia y se desvanece cada vez que creo reconocerlo, aunque la ruina de mi carne o el peso de mi silencio deberá abarcar la grave sentencia que él será mañana en las cavernas de la muerte o del olvido); su cuerpo, repito, está presente y algo dice a nuestros ojos, que se agitan al contemplar esas líneas, sin otra vida



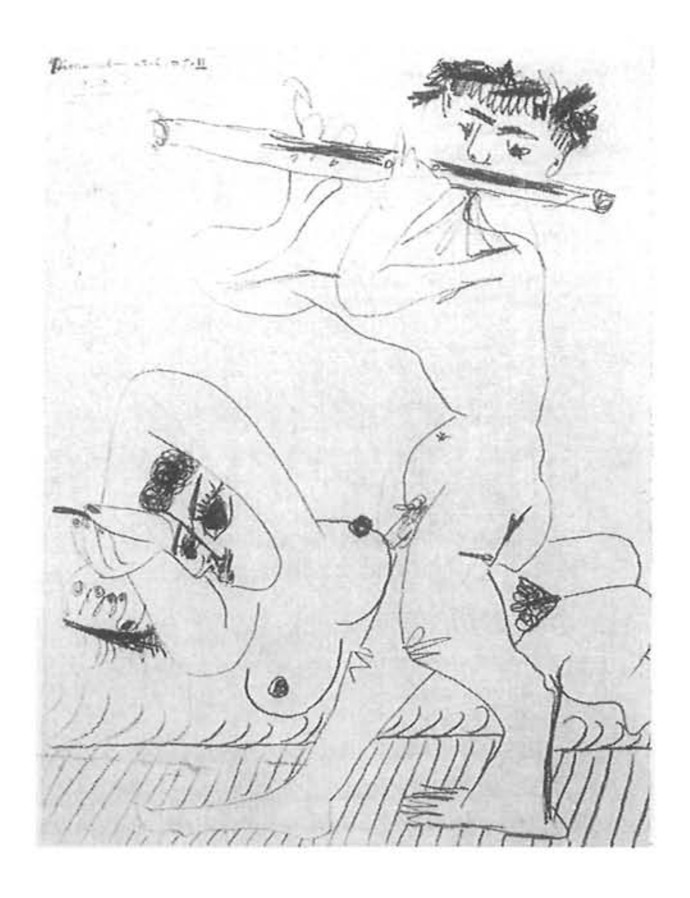
«... invitar al Minotauro a la bacanal litúrgica de sus sentidos amotinados, como dioses que aúllan de placer al amancebarse en un cuerpo desconocido y feraz (...); como Ulises, ha visto asaltada su morada; pero él no tiene una Penélope que le aguarda. Todo ha sido podrido y degradado. A los héroes y a los dioses sólo les cabe el orgullo del destierro»



«... el pintor que pinta el cuadro del pintor que se pregunta por el cuadro que pinta..., y la única respuesta obtenida es el espejo del cuadro intentando aprehender el deseo del hombre de encontrar respuesta a la sombra oculta que se gesta en el deseo»



«... y tal rostro, sin nombre ni pasado, sin futuro y sin otra supervivencia que la oculta en la elocuencia ciega de una sombra errante»



«... la mirada del flautista de Picasso: ella está detenida en el tiempo; su pasado consume en el polvo cualquier arquitectura, y, vuelvo a repetíroslo, detiene en un instante el acto puro de mirar (...). Las palabras están todas por decir; los cuerpos todavía pueden ser fecundados; el caramillo se detiene en una nota cualquiera; los dioses están presentes en la desnudez olímpica e imposible de los hombres»

que la conferida por nuestra convencional insuficiencia. Y será cierto, si así lo deseáis, o quizá acontecerá a vuestro pesar —lo ignoro— que un hombre, vosotros o yo, no pueda reconocerse en ese rostro o ese esbozo más de cosa que de hombre: ya que no es dado a los mortales y sus incertidumbres poseer la tajante presencia de un olvido que nos agita, de un sin sentido en el que podremos reconocernos.

Así, pues, deberá ser cierto el error de mis sentidos pretendiendo recluir en su torvo regazo el azar ilimitado de unos rasgos que pueden ser la imagen de unos senos, un sexo o unos ojos, y que, renunciando a la cierta representación, por fuerza deberán ocultar otra vida u otra ausencia, ya que mis ojos son asaltados por fragmentos desconocidos e innombrables, provocando sensaciones efímeras (como todo lo creado) en alguna parte desconocida de mi cuerpo, que puedes llamar como quieras: alma, espíritu, razón; todos esos nombres serán falsos y única la emoción que los engendre. Y se me antoja que un accidente sin nombre ni forma, que nos agita desde lo desconocido, presente en unas líneas o colores, es algo tan aventurado e improbable como el dios de los pelasgos.

Dibujo sin nombre, en esta ocasión, la obra de Picasso, despojada de cualquier ornato, nos enfrenta a una pregunta anterior a la conciencia: ¿por qué los sentidos?, ¿por qué el amor o la muerte? Cualquier representación cobraría el significado de la historia de los hombres, y sus senderos, bifurcados en la selva del tiempo. Y la interrogante exige la inmediatez, alusiva y terminante, concreta e inaudible (porque la conciencia de las palabras y los sonidos es siempre posterior a la conciencia, quizá ilusoria, del placer o del dolor, de los sentidos amotinados, todavía inconclusos y sin destinatario, ya que sólo las palabras y sus arqueologías deberán reconvenirlos en las galerías y artificios tejidos por la sinrazón del orden) de un deseo en el que nos jugamos la vida, ya que, de no encontrar respuesta, sucumbiremos al dédalo de callejas ruinosas, donde los sentidos serán devastados por las costumbres y la razón, en el pillaje del orden y las doctrinas.

Creo que me permitiréis recordar, al menos, que el cuerpo de ausencia, de muerte o de olvido, al que me he referido, es el único superviviente que asiste y es conmovido por la contemplación de ese objeto de líneas torpes e insuficientes. Algo fútil y azaroso poseen en común el cuerpo que no es mío, pero que en mí vegeta y me es desconocido, y el cuerpo de color o de rayas que no contemplo en los rasgos trazados por Picasso, aunque en ellos está contenido y olvidado, y me descubre rastros de mi cuerpo que siempre me estu-

vieron velados y que ahora me asaltan con la urgencia de la emoción o el placer recobrado, como mercancías usadas que los mercaderes hundieron en el océano y cuyos restos, con el paso de los días, se descubren en una playa desierta, donde un hombre (los ojos que contemplan el objeto de arte) descubre en ellos los vestidos con que hasta entonces ha creído vestir las sombras doloridas de su cuerpo.

La voluntad, que en nosotros se resiste a admitir la presencia inmediata de los dioses en nuestra vida, es aquel regazo inhóspito de nuestro pensamiento, que, para admitir tal presencia, debería soportar el peso inexorable de su voluntad suprema, de su inmortalidad, de su disfrute de una vida perpetua, de su ilimitado poder; creyendo, necios, que todo aquello que echamos en falta en nosotros puede tener una fisonomía divina; imaginamos, al advertir el abandono de nuestra condición, nuestro perpetuo desmoronamiento, nuestra ilimitada impotencia, que la lucidez o la razón sería la única luz que iluminaría las tinieblas en que se encuentra sumida nuestra raza. Así, sustituyendo el transitar de las mitologías de un hombre a otro hombre, de quimera en quimera, creímos poder escapar al abismo que esas criaturas, imaginando nuevos sueños, cambiando calificativos de las cosas y del dolor, siempre uno e indescifrado. Y bien, nadie se atreverá a creer entre nosotros que los dioses que guiaron en el triunfo y en el infortunio los pasos de Ulises pueden guiar los nuestros. Al efectuar tal juicio, volvemos al tedio de la constelación inarmónica donde sufrimos el desengaño y la derrota, y nos creemos ciudadanos libres, ejerciendo nuestro juicio.

Nada más incierto, me apresuro a advertiros (aunque ya observo vuestra idiota sonrisa de suficiencia y desdén). Olvidáis, os digo, que el tiempo en que los dioses se transformaron en drogas o pócimas al servicio de los poderosos apenas data de la Atenas del siglo V. Es Platón quien nos informa por vez primera de la caída y la miseria en que cayeron los dioses helenos. Oíd sus palabras: «Nunca ningún hombre a quien las leyes hayan persuadido de la existencia de los dioses ha cometido con plena deliberación un acto impío ni ha proferido ninguna palabra nefasta y criminal; el que lo haya hecho solamente ha podido hacerlo inducido por una de las tres convicciones siguientes: o bien no creía, como he dicho, en la existencia de los dioses, o bien, en segundo lugar, fue porque creía que los dioses existían, pero que no sentían ninguna preocupación por los humanos, o bien, en fin, porque los consideraba blandos y fáciles de aplacar por medio de plegarias y sacrificios.» Edipo y la desdichada estirpe de los átridas, los grandes protagonistas de la tragedia ática, son

víctimas del drama movido por el descrédito en que habían caído los antiguos libertinos. Nadie cree en ellos, o cree poder comprarlos con las baratijas del latrocinio permitido desde su precaria existencia en los altares de los templos, donde los sacerdotes les han usurpado su poder y amañan sin pudor la voluntad de sus deseos. Hubo un día en que los dioses, como Groucho Marx, pasaron de la nada a la más absoluta miseria. Pero es el mismo Platón quien nos recuerda un tiempo anterior (que en la Historia se confunde con las primeras expediciones contra Troya), en el que los dioses no necesitaban de los dogmas para comunicarse con los mortales; dice así: «¿Hay alguien que, aceptando esto, pueda sostener que todas las cosas *no* están llenas de dioses?» Si me permitís hacer una observación, todavía quisiera advertir que los poemas de Homero nos desvelan ese tiempo primordial, al que habré de referirme más adelante, si aún cuento con vuestra paciente escucha.

De ahí, os digo, que pueda concebirse una imagen de las antiguas deidades, muy distinta, por cierto, a la establecida opinión de que ellos no fueron otra cosa que los sueños de la locura de nuestros ancestros. Si advertís, tal estimación sólo favorece a los sacerdotes de las ciencias y religiones contemporáneas, cuyos deseos —me apresuro a recordaros— alimentan los anhelos de poder y devastación, que pienso debéis tener bien presentes. Vuestra es la decisión; tenéis la oportunidad de renunciar a los falaces oráculos contemporáneos y sus delirios transistorizados, bañando de sangre el planeta; pero, si lo consideráis oportuno, podéis llamar progreso a la ignominia y continuar inermes un sueño al que tributáis los honores de una innoble deidad, de la que todos descreéis, pero que continuáis alimentando con vuestros despojos. Mas si continuáis firmes en vuestra decisión, sabed que los antiguos dioses todavía os esperan, no más allá de las fronteras de vuestra carne, amodorrados en un letargo del que nadie, sino vosotros, puede despertarlos, ya que ellos son la infinita red de lo desconocido e inanimado que nunca ha sido hollado por nadie, y que sólo vosotros y vuestra incertidumbre puede morir con ellos.

4. Tampoco yo deseo otra compañía que aquella anhelada de los compañeros con que el azar me invitó a libar en la soledad, compartida con unas cortesanas. Nada espero de ti, hipócrita lector, que de mí aguardas que colme el vacío de tus horas vanas con el tejido de mis palabras inconclusas. Como el minotauro, mudo de casa mis

hábitos y costumbres y desando el camino que me conduce al círculo donde caminar será destejer, en el yerto deambular del hastío, el lienzo que en mí escribieron los días pasados y las idas pasiones.

Yo, que creí poder llamarme dios, nadie me llamó, y vago errante en busca de una sombra donde reposar. Pero bien sé que sólo en la muerte descansarán los latidos cansados de mi corazón. Todavía me aguarda una noche eterna; en ella se confunden los alaridos de pavor que os escucho y los gemidos de las bestias que arrastro en mi viaje, uncidas al yugo de mi destino compartido. El minotauro me llama o me contempla. Como Ulises, ha visto asaltada su morada, pero él no tiene una Penélope que le aguarda. Todo ha sido podrido y degradado. A los héroes y los dioses sólo les cabe el orgullo del destierro; queden para los hombres el suicidio, las orzas de sangre y su miseria, su pedorrera, sus vómitos, su delirio infame y su insaciable sed de crímenes; los dioses y las sombras seremos confinados en los devastados eriales de la nada o de la ausencia, cuando, sobre las especies, se extiende el manto lúgubre de una noche de locura. Sois testigos de nuestra expulsión; las palabras han sido amotinadas, y su revuelta, sofocada en el exterminio; todos los lugares han sido expoliados; las aguas, envenenadas; los campos, apestados; los dioses, condenados al exilio; para ellos sólo cabe la gloria del proscrito.

Pero sabed, necios mancebos de burdel, que los libertinos aguardan mi llamada, ocultos en la vegetación insomne de mi tejido nervioso, en los pliegues de un verso de Homero. Ahora, como ya os anuncié, en mi propio y sagrado delirio los concibo y los evoco:

4.1 Sorprende al lector de la *Ilíada* el que, en el fragor del texto y las batallas, los innumerables individuos que protagonizan la fábula sean reconocidos sin dilación, y cada uno de ellos sea saludado con su patronímico y la exacta nomenclatura de su genealogía.

Tal pudo ocurrir, me digo, quizá, por el respeto a oscuras leyes que se nos escapan en la huida del tiempo. Sin embargo, quien haya tenido oportunidad de familiarizarse con el relato homérico, advertirá que esa peculiaridad posee un vigor nada común; el discurso sería muy otro si los héroes cayesen en el anonimato. El hecho, tenaz, de que cada hombre, en cada instante, deba ser nombrado con la justa armonía del arquetipo de su nombre y la cosa de su cuerpo nos advierte (en la oscuridad de esa ausencia de respuestas) de una condición, llamemos objetiva, que distingue a la leyenda escrita.

Asimismo, existe en Homero una apariencia suprema mucho más sólida que aquella otra, tan sugestiva, de los hombres y los dioses, y ella es la tajante presencia del Sueño y de las Sombras. En ocasiones, es bien sabido, el poeta confunde a los dioses con los hombres y a éstos con aquéllos; incluso, es notorio, gusta de tejer la vida toda como un inextricable tejido donde se permutan las voces humanas y divinas; es más: los héroes (tal como Aquiles) poseen una estirpe divina, y los dioses se abandonan a bajas pasiones humanas, cayendo con dolorosa frecuencia en la ignominia.

Para narrar una muerte se dice así: «... la vida huyó de los miembros del guerrero y la oscuridad horrible le envolvió» (XIII, 660 y ss.). Las fronteras entre la vida y el sueño eterno son difusas; la vida parece existir en el exterior de la sombra que llamamos conciencia; la oscuridad más cierta existía antes de ser convocada por la muerte, que no habla sino de la huida de la vida, quizá a otro cuerpo o cosa, a otra estancia vacía que desconocemos. El hombre muerto habitará en el recuerdo de las horas pasadas; sabemos de su ausencia, pero nada nos dice que nosotros, sus descendientes, seamos otra cosa que sombras que pasan, agitadas por oscuros delirios.

Homero habita las máscaras de sus personajes de este modo: «Partió el Sueño... y hallando dormido en su tienda al Atrida Agamenon —alrededor del héroe habíase difundido el sueño inmortal—, púsose sobre la cabeza del mismo y tomó la figura de Néstor» (II, 16). Así, la vida de los hombres se reconoce en los espejismos de un desvarío perpetuo, cuyas alucinaciones hilan las pasiones y el espejismo de la vida. Sombra errante, el hombre gusta de demorarse en las construcciones de palabras que el héroe homérico reconoce en los dioses y en su propia vida. La gloria de Homero es no sucumbir a la tentación fallida de una razón humana que ordene tal confuso juego de pesadillas y clarísimos atardeceres.

Los dioses homéricos sólo existen en las pasiones de los héroes, pero éstos nada pueden para escapar a la voluntad de aquéllos, que poseen la fuerza altiva de los deseos concebidos por la locura de los hombres. La vida o el sueño en nada se distinguen; sólo la muerte es cierta, y al destino y a las Parcas los hombres oponen el juego fútil de sus máscaras.

Carne de palabras, el hombre deposita su identidad en un nombre que lo sitúe en el contorno de las nomenclaturas concebidas en la noche del pasado de sus semejantes. Así, pues, todos los héroes apenas fueron otra cosa que sombras recorridas por la brisa de los vientos o el aroma de la mañana, y cada cual deberá poseer una

cifra, un nombre, que lo distinga de los restantes y le confiera un rostro, una vida, que perduren tras la ruina de su cuerpo, ya que de ésta, nada más cierto, todo será un acto fallido.

Pues polvo o palabras somos, seamos barro iluminado por las alucinaciones de los signos que en nosotros se demoran. Dice así Homero: «Cayó el guerrero en el polvo como el terso álamo nacido en la orilla de una espaciosa laguna y coronado de ramas, que corta el carretero con el hierro reluciente para hacer las pinas de un hermoso carro, dejando que el tronco seque en la ribera» (IV, 473). Antes de la metáfora, ese guerrero hubiese sido olvidado en los confines de la memoria, en el azar de una aurora fallida; son las palabras quienes lo distinguen y lo rescatan del olvido para arrojarlo a las playas desiertas de nuestro destino. De él nada sabemos; de su vida todo escapará a nuestra ilusión; pero su estirpe queda ya marcada por las runas de la palabra y los alfabetos; hubo otros héroes que murieron y todos sucumbieron a la misma suerte; pero sólo el tocado por el aliento de los signos se nos aparece fantasmal, lúcido, tras la caída mortal de su carne en el universo sobrecogedor de las palabras, el único lecho que albergó la estancia vacía de su carne.

Así, la máscara del hombre sobrevive una vez que el cuerpo y la conciencia sucumbieron al paso de los días. Algo más perdurable se oculta, pues, en la carne de las palabras, en el desván donde creemos imponer el orden de nuestra conciencia e impera la ley salvaje de los sueños, tejidos en el telar de las sombras que Penélope desteje cada noche para escapar a quienes la cortejan sin ley ni fortuna.

La supervivencia de las grafías, los guarismos y las máscaras nos advierte con ternura de nuestra condición de sombras, que no otra cosa son los héroes, aqueos o teucros, que Homero gusta reconocer a cada uno de ellos con nombre y genealogía. Así como al transcurrir una noche de insomnio en nosotros queda el poso amargo de la melancolía y olvidamos pasajeramente las suertes de sonidos y ruidos oscuros que presidieron las horas pasadas, así también de las sombras de Patroclo o de Ulises se han borrado los accidentes mortales de su caudalosa vida, y nos queda en el remanso de la lectura la fragancia oscura del aleteo de sus palabras sucumbiendo a manos de Héctor, retando al gigante Polifemo tras engañarlo con ladina astucia, recordándole que debe su desdicha al hijo de Laertes, al rey de Itaca.

De la vida de esos hombres (que todo nos induce a imaginar como ciertos) nos queda apenas la emoción que de nuevo nos asalta cada

vez que posamos los ojos en la fugacidad de unos versos. Homero cuenta que la Discordia penetró en las muchedumbres y arrojó en ellas el combate funesto para todos; de igual modo sus palabras se dispersan en nosotros, configurando los contornos sagrados en que nos reconocemos.

Mas reflexionando de la suerte de los hombres y de los dioses, Homero pone en boca de la divina Tetis, madre de Aquiles: «... le crié como a una planta en terreno fértil y le mandé a Ilión en las corvas naves para que combatiera con los teucros, y ya no lo recibiré otra vez, porque no volverá a mi casa, a la mansión de Peleo. Mientras vive y ve la luz del sol está angustiado, y yo no puedo, aunque a él me acerque, llevarle socorro» (XVIII, 52 y ss.). El más noble de los aqueos (vejado con injusticia por el cruel Agamenón) y su madre, compañera de los dioses homéricos, están sumidos en un piélago desolador. Ellos creyeron que la conciencia les abriría los senderos de una razón más justa; pero con ella sólo advierten el peso de su desdicha.

Aquiles impondrá su venganza, pero tal será también el advenimiento de su propia ruina. Tetis, que posee la certidumbre de su condición, advierte con amargura que su hijo, entregado al laberinto de la conciencia, no puede recibir el socorro de sus palabras: ya que ellas sólo pueden recordarle que Patroclo, el amigo muerto por el hijo de Príamo, sólo puede sobrevivir en la muerte; en vida apenas fue una sombra ocasional, que siempre desconocimos, oscurecida por la fragancia sepulcral de un campo de batalla que a los hombres les confiere la inmortalidad y la muerte. Cumplido su destino fatal, Patroclo vive, al fin, una eternidad; de no haber caído a las puertas de Troya, quizá Aquiles y él hubiesen visto truncada su amistad; la muerte y las palabras les robaron la vida y los condenaron al sueño de una vida más vasta en los páramos de las fábulas.

Soñados, en el principio de sus días, por la fiebre y los deseos de gloria, surcaron el mar, buscando la inmortalidad en el recuerdo de sus semejantes, que consiguieron en el pillaje y la guerra; gloria efímera la de aquel sueño, perdido ya en los confines de una memoria letárgica y vegetal que renace en nuestra sangre de nuevo, cuando, prescrito por el hastío, somos vencidos por el sueño de Homero, que se adueña de nuestras emociones y nos embarga en la luminosa mañana de otra batalla que comienza en nosotros y que soñamos advirtiendo en nuestra carne la violencia de la maldición que habrá de caer, de nuevo, sobre Agamenón; las pasiones y el amor de Ulises por Calipso; en la añoranza y soledad otoñal de Penélope; cuando,

creyendo despertar del vagido invernal, advertimos que soñamos en la aurora de una noche de verano.

5. Alguno de vosotros me reprochará, con razón, que sólo he hablado de palabras y de sombras. Y, ciertamente, apenas he articulado en mi discurso otra cosa que gestos imprecisos, nada disculpables dislates que ni tuvieron al hombre por protagonista o error ni, aunque os disguste, nunca dejaron de nombrar otra cosa. Al menos, ésa y no otra fue mi presunción, sin duda fatua y equivocada.

Pero, permitidme aún una nueva inconsecuencia: admitida por mí la existencia de los dioses, todavía, os recuerdo, antes de ellos existió un concepto muy anterior, más primitivo y sugestivo. A tal me atreveré a calificar con el concepto romo de «individuo» (que, aunque os extrañe, para mí que no coincide con la noción de conciencia, que, creemos, nos distingue del resto de la fauna de la creación). Antes que los dioses, fueron los hombres; pero de aquellas primeras genealogías anteriores a nuestros padres espirituales todo nos separa, porque olvidamos su verdadera condición. Históricamente coincidentes con la expedición de los argonautas y las guerras de Troya (quiza anteriores, aunque nos faltan los relatos en que poder identificarlos o reconocerlos), aquellos primeros héroes todavía vegetaban con la luminosa ilusión de la falta de la conciencia: fuerzas elementales, ciegas y absolutas, no estaban mancilladas con el advenimiento de la razón.

La idea, funesta, de que los dioses gobernaron algún día el universo nace precisamente de la ruina de aquel primer concepto de la humanidad en el que la palabra se confundía con el cuerpo que la ocasionaba ignorando su destino; y éste no tenía otra existencia que la usurpada por la palabra al silencio mineral de los cuerpos, la animada por el grito desentumecido a la material del caos inorgánico. Esa caída en el tiempo de la conciencia es la que Platón narra en el *Fedro.* En ese texto se derrumba el mito de la palabra plural de los orígenes (el gesto, quizá indiferenciado, en el que se confunden el sonido y la identidad, el individuo y la voz que lo expresa y lo hace posible como tal), y amanece el mito contemporáneo de la identidad personal. El espacio oracular de las estaciones ha dejado de ser una lengua de presagios (que los hombres habitaban con el triunfo y la catástrofe de sus vidas, integrándose en la mecánica celeste de la materia), y Sócrates inventa el espacio oracular del cuerpo humano.

Mas, vosotros lo sabéis, la conciencia descubre, en primer lugar, el peso de la ignorancia propia. Y los hombres (Platón, en este caso) recurren a la añagaza de fraguar una «locura divina» que explique su capacidad de articular palabras. No queda otro rastro de la existencia anterior, cuando la palabra se confundía con la divinidad, y ésta no tenía otra existencia que el cuerpo humano.

Así, ahora queda claro, con la palabra los hombres se convierten en esclavos de los dioses, los libertinos que, con anterioridad, sólo existieron en nuestra ilimitada sed de placer o delirios. Ellos, al vegetar en el exterior de nuestra carne (en el espacio material de nuestro sueño), configuraban el rostro oculto de nuestra conciencia, que, al nacer, usurpó la inocencia virgen de los orígenes con el estigma insalvable de la duda.

¿De qué, pues, puedo yo hablaros sino de palabras? Lo conocido sólo existe a través de nuestras alucinaciones, y ¿cómo nombrar aquello que desconocemos? Pero, escuchadme bien, porque en esto os va la vida (que creéis vuestra cuando os pertenece, apenas, en la medida que la desconocéis; ya que lo conocido sólo habita en la muerte cierta del tiempo pasado): el universo, y no vuestro dolor, es quien está tejido de palabras; él es la farsa última de nuestro sueño. Sólo posee la existencia que le confiere nuestro eterno pavor, por él sólo es muerte, un drama sin personajes, sin acción, sin vida, el rostro inexorable del silencio, raído por la muerte cíclica de las especies, manchado por los residuos botánicos del cambio de las estaciones.

Pero ¿qué os digo? ¿Me escucháis? ¿Creéis en mi locura? No seáis necios de nuevo: arrasad también la efigie que os propongo. Aunque quizá sea inútil esta empresa: ¿cómo derrotar a quien se proclama vencido?, ¿cómo ajusticiar a quien sólo dice la palabra del fracaso más vasto y ya cumplido? No deseo vuestros renovados delirios: sólo quiero advertiros que mi discurso semeja a la mirada del flautista de Picasso: ella está detenida en el tiempo: su pasado consume en el polvo cualquier adquitectura y, vuelvo a repetíroslo, detiene en un instante el acto puro de mirar.

Las palabras están todas por decir; los cuerpos todavía pueden ser fecundados; el caramillo se detiene en una nota cualquiera; los dioses están presentes en la desnudez olímpica e imposible de los hombres, y la tierra (innombrada e invisible entre las figuras) todavía no ha sido mancillada o fermentada por las lluvias o los cadáveres y su estiércol. Si hubo un tiempo en que la palabra de los hombres y la palabra de los dioses fueron la palabra única del deseo

(todavía sin nombre porque todavía se desconocen los alfabetos y las reglas), ese tiempo, imaginable a través de las aguas del río de Heráclito, el canto faústico de Homero, o la dispersión inconclusa de Tales de Mileto, es nombrado de nuevo en algunas obras de Picasso. Quizá me digáis, con razón, que tales imágenes no son más ciertas que un sueño, y es muy acertada vuestra advertencia; pero yo os recuerdo de Lucrecio: «Si la materia no fuera eterna, tiempo ha que el mundo se hubiera reducido a la nada, y de la nada hubiera vuelto a nacer cuanto vemos», y yo os preguntaría, si pudiésemos imaginar la muerte, no como reverso de nuestra vida, sino como única certidumbre que sobrevive a nuestro insensatos juicios, esa materia que llamáis tierra o carne, ¿no semeja a un cuerpo inanimado, cuya condición, más incierta que lo mineral, es lo más semejante a aquellos que llamamos muerte?; y el hombre, ¿no es una sombra que busca cobijo en sus propias alucinaciones?; y la vida, ¿no es una ficción del hombre?; ¿por qué, entonces, os abandonáis al miedo, incapaces de conferir dignidad divina a la imperiosa ley de vuestros deseos?

JUAN PEDRO QUIÑONERO

Paseo Dos de Mayo
Urbanización «La Fuensanta», edificio «Aries»
MOSTOLES (Madrid)

PICASSO: EL GRAN DESTERRADO

Estábamos solos frente a frente en una de las abarrotadas piezas de la vieja destilería que utilizaba como taller en Vallauris. Apoyado en el borde de una mesa, me ofrecía un pitillo después de haberme estado mostrando una buena cantidad de cerámicas recién hechas en los últimos meses. Aquel recinto modesto, descuidado y revuelto; la indumentaria artesana de su dueño, moviéndose entre el abigarrado montón de cosas heterogéneas, que allí se codeaban sin jerarquía, constituían un mundo aparte, a una distancia remota de la mundana sensualidad de la costa azul, que se quedaba detenida a dos pasos, en la calle, sin trasponer el umbral.

Se habían sucedido ante mis ojos, encandilados por los esmaltes, todo el irisado cortejo de faunos, de mujeres, de pájaros y de pescados. Pero no podían faltar, claro está, los toros y los toreros. «Me lo dan hecho —comentaba con naturalidad—; me hacen un plato redondo, "comme ça" —decía, señalando un círculo con las dos manos—; igual que una plaza de toros: aquí, la gente; aquí, el ruedo, y ya está...»

Con su invariable acento malagueño, salpicado de un francés que no pudo adquirir nunca la suficiente nacionalidad a pesar del tiempo, la conversación recaía una vez más en las cosas de España. Su memoria recordaba con exacta precisión detalles de su infancia en Málaga, de sus tiempos de Barcelona o Madrid, trayéndolos al momento como cosas inmediatas y casi recientes.

La presencia de Picasso solía producirme un efecto turbador, sobre todo en los primeros momentos. Me intimidaba la magnitud del personaje, su avasalladora vitalidad, su mirada horadante. Pero después el tirón de su espontaneidad, su manera jovial y comunicativa y también su modo castizo de comportarse conducían insensiblemente a un estado de familiaridad y de confianza. Se lo dije así esta vez, y al comentar extrañado que sus costumbres permanecieran de tal manera inalterables a través de tanto tiempo, me clavó la mirada con esa in-

tensidad tan suya y lentamente, silabeando la frase, me respondió con una voz grave que resonó dramáticamente en aquella soledad en que nos encontrábamos: *«¡Es que yo soy más español que Dios!»*

No sé cuantas veces me han zumbado en los oídos esas palabras tremendas, dichas como una sentencia, cuyo eco penetrante ha seguido vibrando de manera inextinguible después de más de veinte años.

El domingo pasado, cuando de súbito cundió la noticia de su muerte, me vino el recuerdo de ellas con tanta evidencia como el primer día, y reiterativamente las volví a evocar con una profunda nostalgia. Me estremeció pensar en el encuentro descomunal que por aquellos momentos se habría producido con la llegada a la eternidad de este gran desterrado, cargado como el que más de sentimiento trágico, sobrepasado el trance final que tantas veces presintiera su pintura.

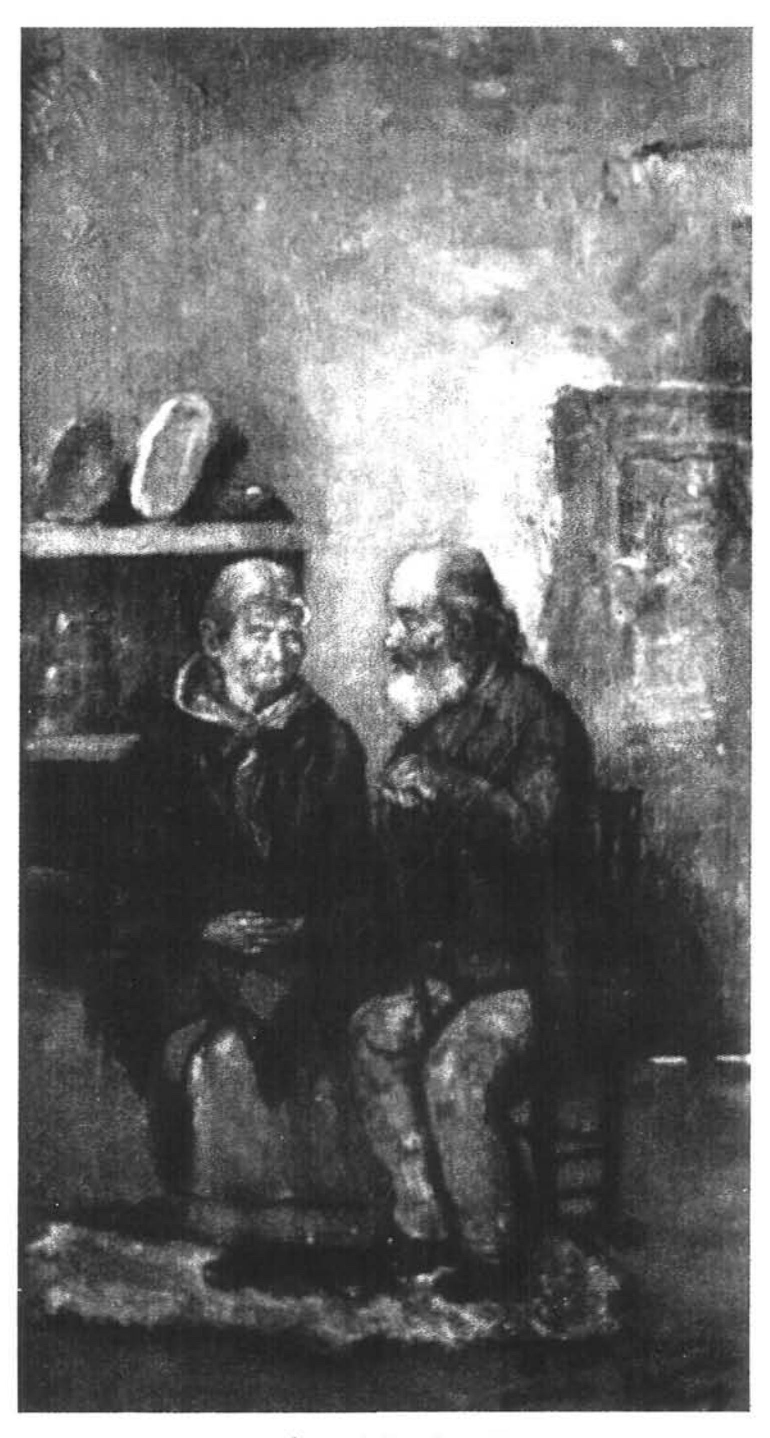
En este momento, en que la última página de la biografía de Picasso queda escrita irreversiblemente, nos queda a los españoles por delante, una vez más, la triste y decepcionante constancia de otro español que muere fuera de la tierra viviéndola en añoranza, como Vives, Goya, Juan Ramón y tantos más.

Se repite con tan insistente frecuencia este hecho y desde tanto tiempo que uno termina por pensar si en el sino de los españoles está incrustado ese paradójico imperativo para que la capacidad de sufrimiento de nuestra raza pueda encontrar en dicha prueba el modo más propicio a su expresión. Para que el alma española tenga ante sí un repertorio suficiente de dificultades que la hagan posible vivir permanentemente en la zozobra de manera extrema.

En Picasso se verifica esta circunstancia en toda su magnitud. Cuando se queda a vivir en París, apenas cumplidos los veinte años, sabe con toda certeza que no le es posible otra alternativa si quiere realizar su arte con la entera libertad que necesitaba.

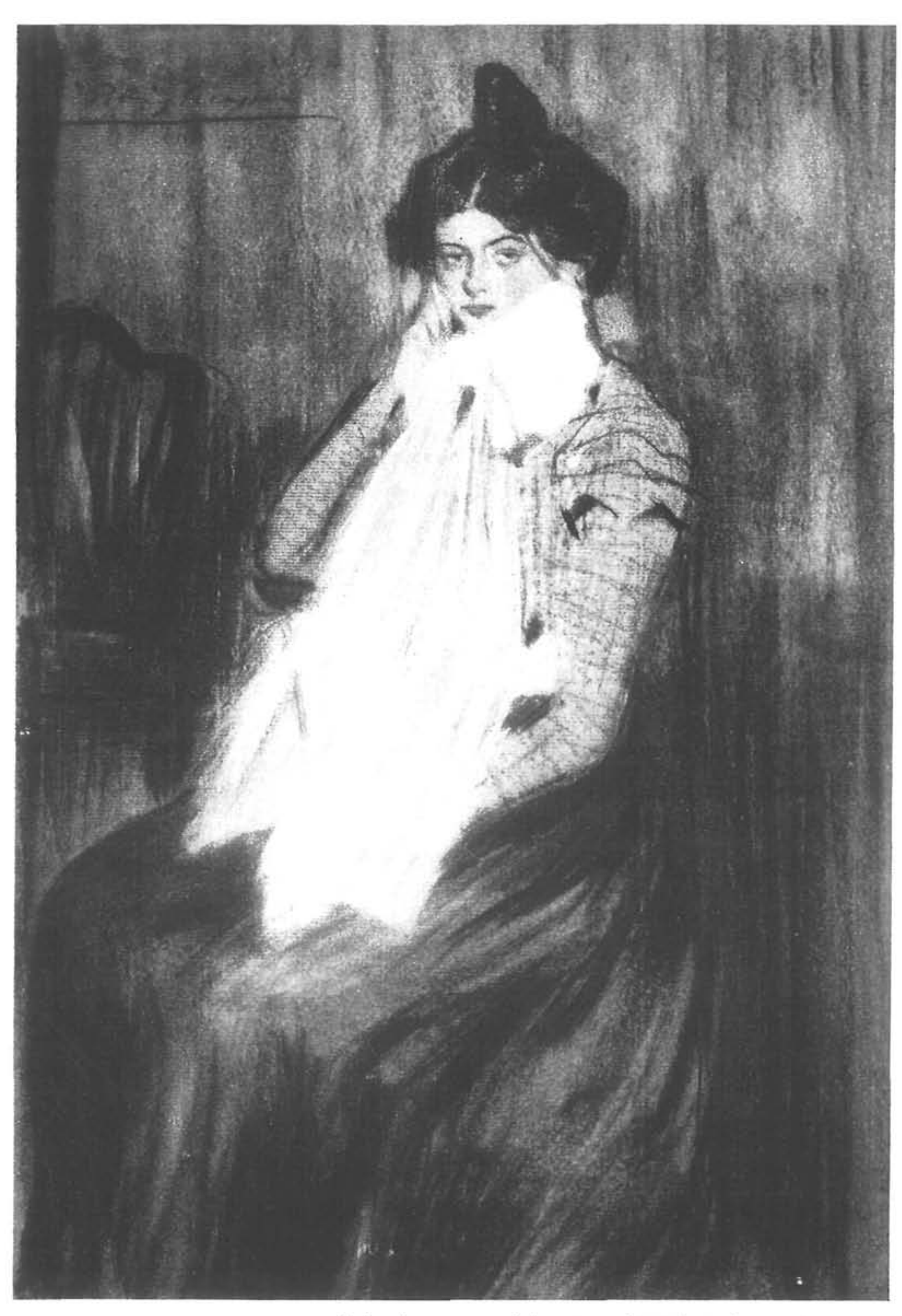
No era cuestión entonces de rendirse ante el atractivo incomparable que aquella ciudad pudiera ofrecer para la vida extrovertida y mundana, porque aquellos primeros años fueron, a pesar de todo, muy difíciles y él los vio transcurrir encerrado en su estudio.

Tampoco se trataba ya de completar un período formativo; eso era cosa pasada en sus anteriores idas y venidas. Ahora, en plena *época azul,* su pintura entra de lleno en un período afirmativo y personal. Es más, se da la coincidencia, al instalarse definitivamente en su nuevo domicilio, que es entonces precisamente cuando los caracteres de su pintura se hacen más opuestos a la corriente general; estamos en pleno culto al sensualismo del color por el *fauvismo* im-



Los viejos (1895). Museo Provincial
de Bellas Artes. Málaga

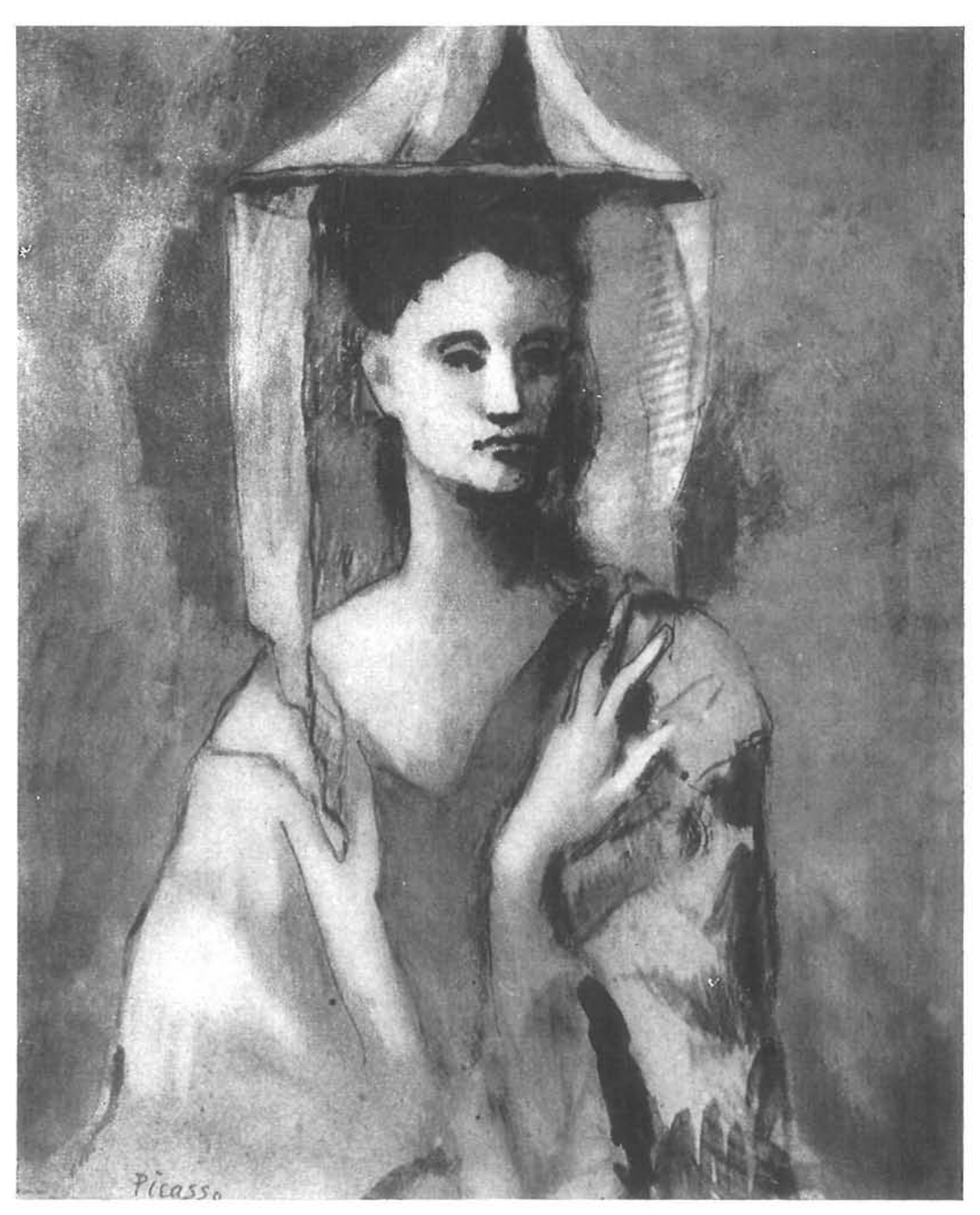

Picasso



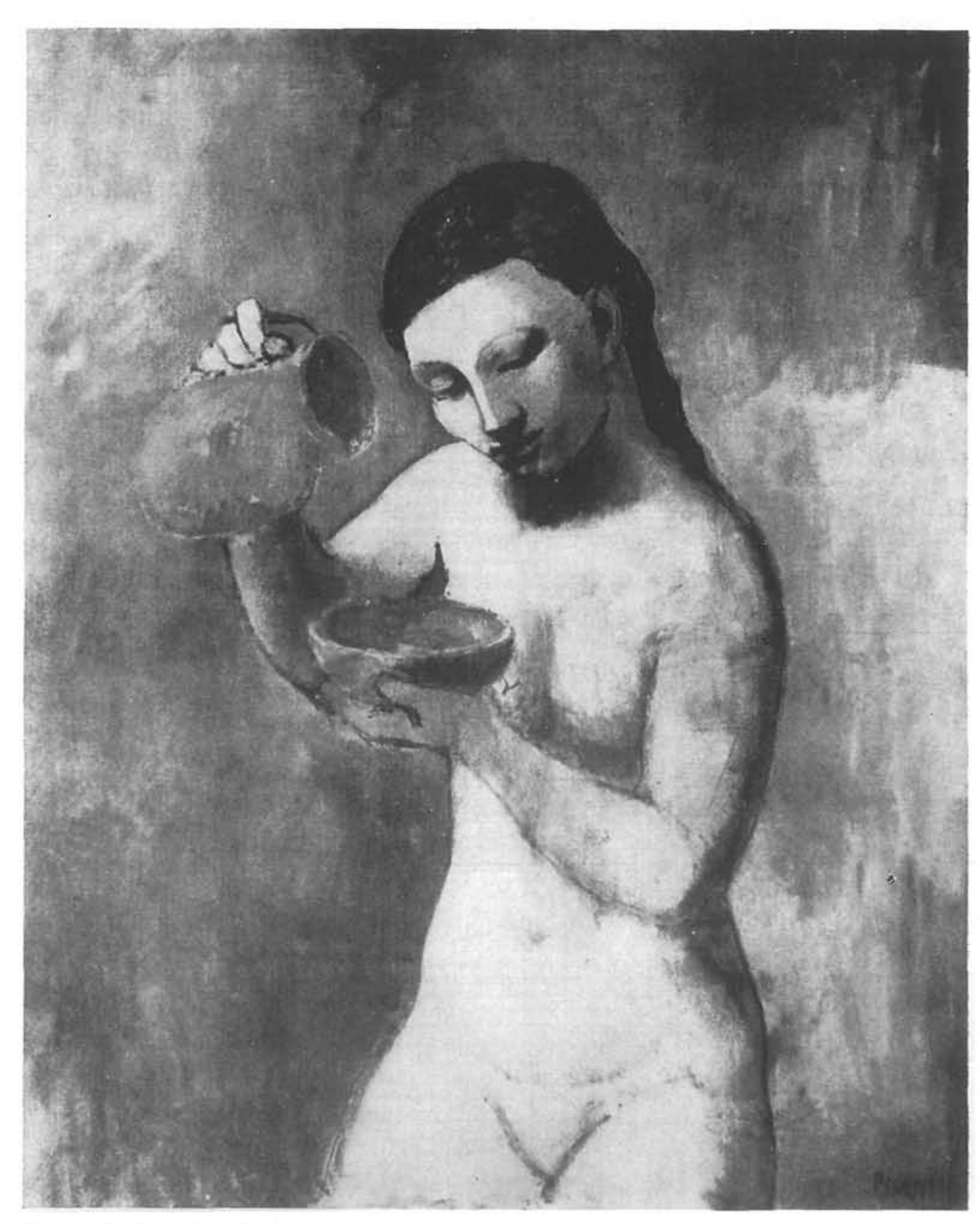
Lola, hermana del artista (1899). Dibujo al carbón coloreado. «Museo Picasso», Barcelona



Maternidad (1903). Pastel, 46×40,5. «Museo Picasso», Barcelona



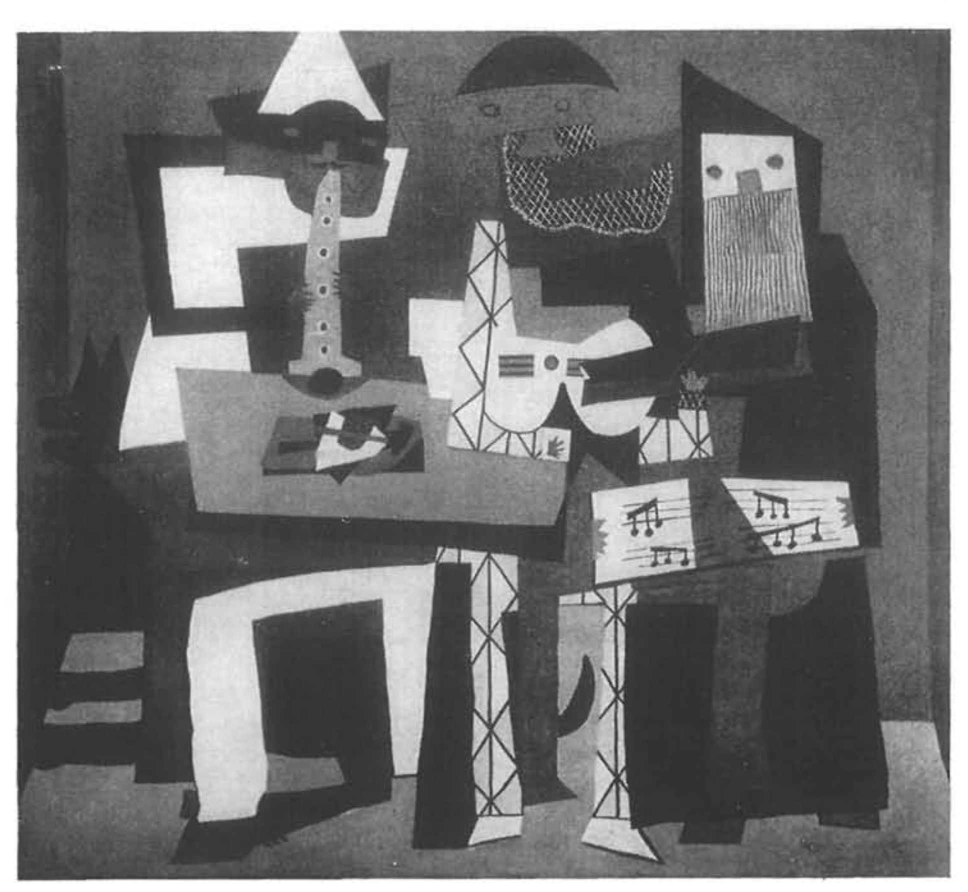
Familia de saltimbanquis (1905). Estudio.
Pastel sobre cartón



Desnudo (1905). Oleo sobre tela. 100×81 cm.
Colección particular



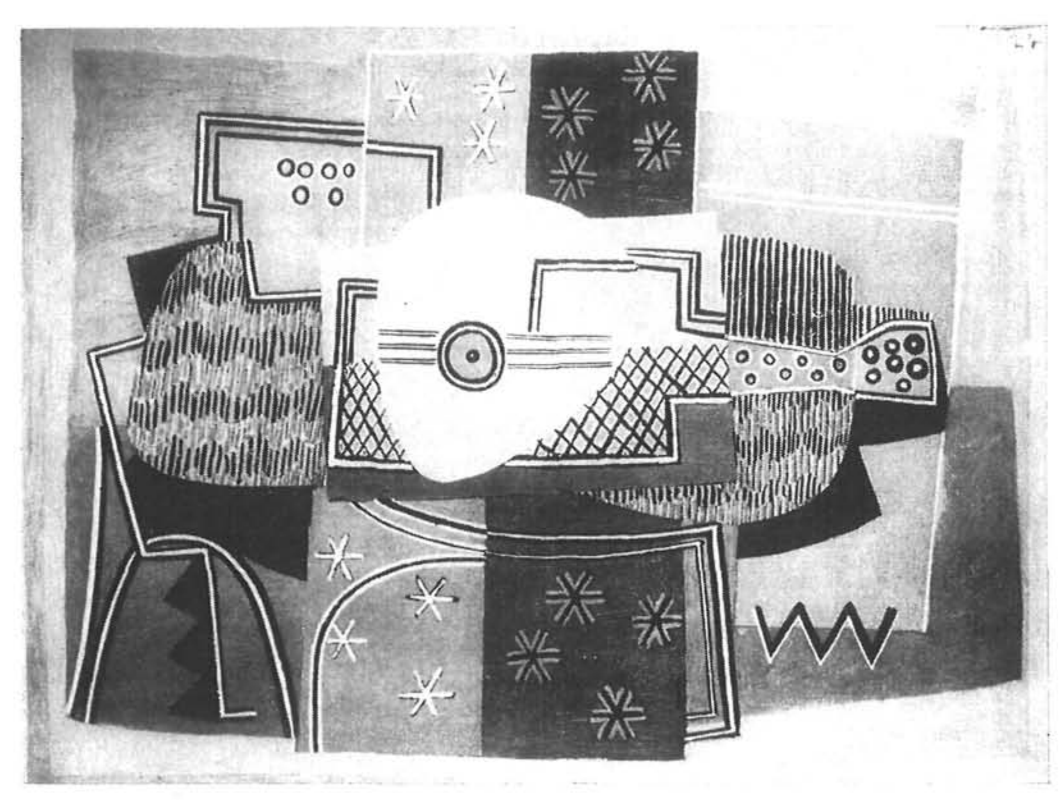
Maternidad (1921)



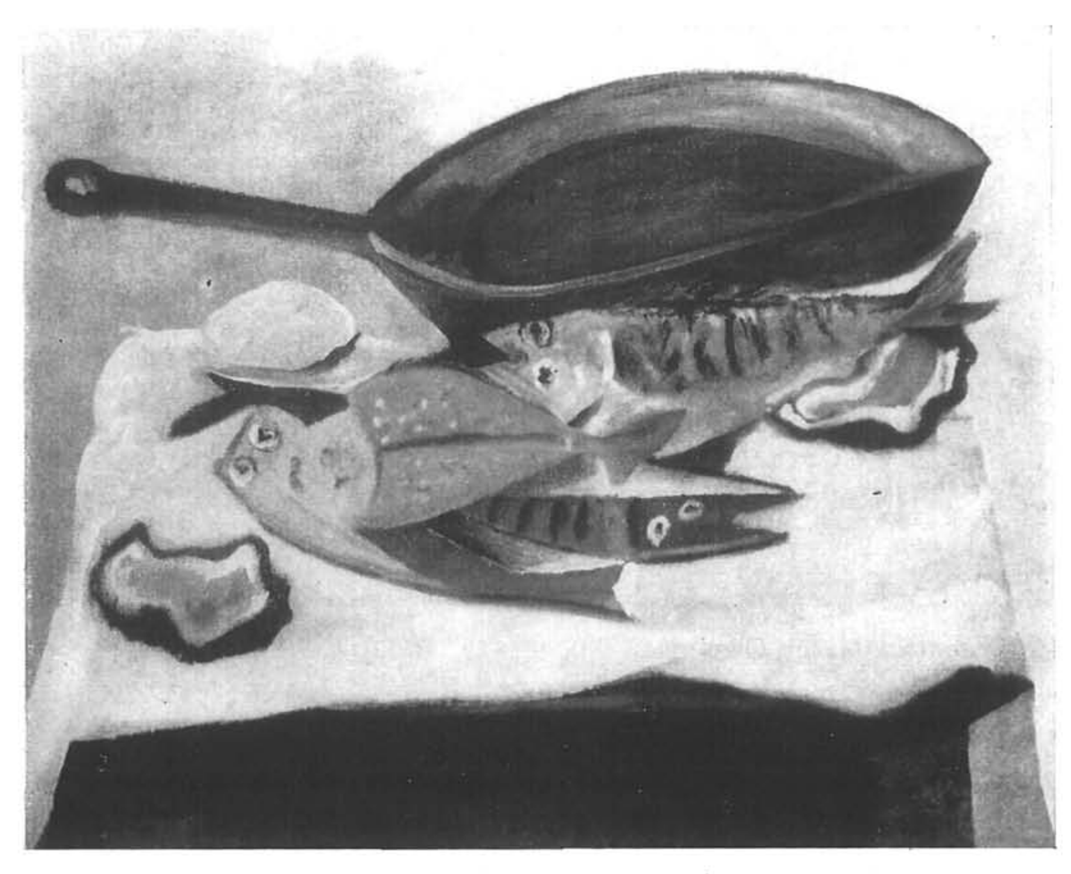
Los tres músicos (1921). Oleo sobre tela. 200×247.
Museo de Arte Moderno de Nueva York



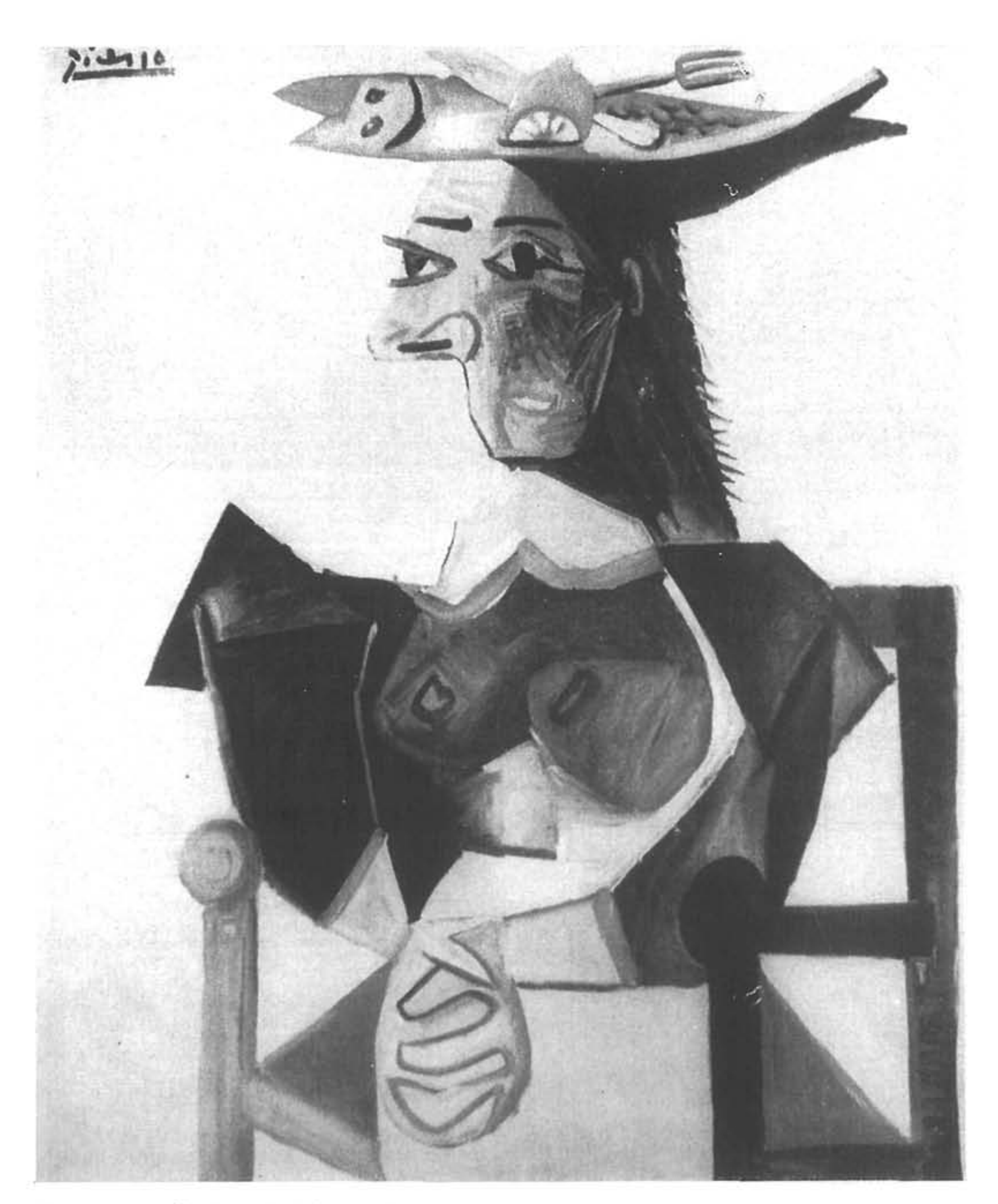
Retrato de Pablo (1924). Oleo sobre tela. 130×97.
Colección Picasso



Naturaleza muerta con una mandolina (1924). Oleo sobre tela. 97,5×130



Bodegón con pescados (1936). Oleo sobre tela. 49,5×60,5. Colección particular



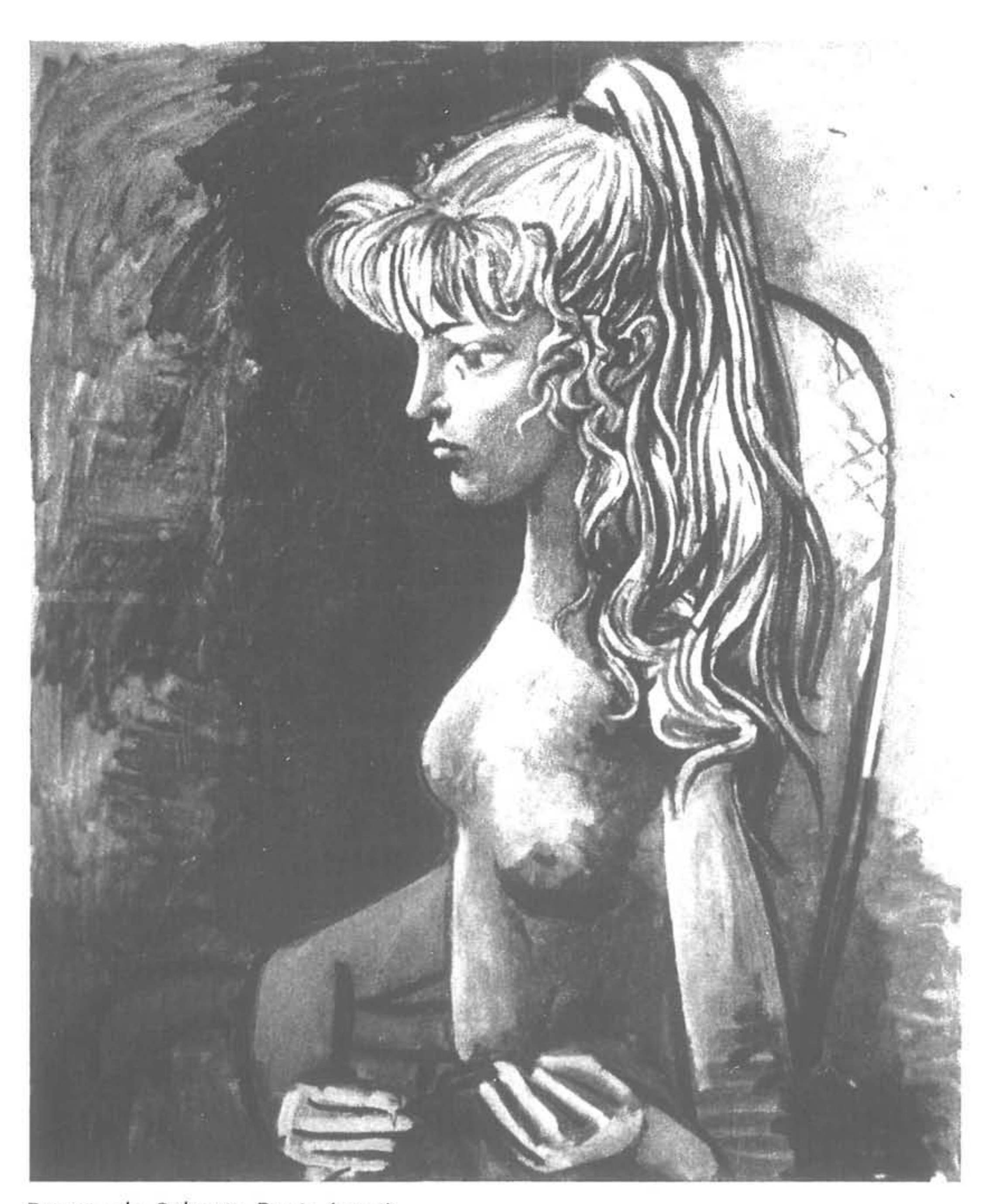
Mujer sentada (1942). Oleo sobre tela. 99×80



Paisaje de Vallauris (1951). Oleo sobre tela. 73×56
Colección particular



El pintor y la modelo (1963)



Retrato de Sylvette Davis (1954)

perante cuando los cuadros de Picasso se han hecho monocromos; «un cuadro no es un loro», dirá para justificarse.

Aún resulta más significativo que sea durante sus acostumbrados veraneos en España, por entonces, cuando brotan los gérmenes de las sucesivas transformaciones de su arte. Recuérdese el giro que se produce durante su veraneo en Gosol, cerca de Andorra, tan relacionado con el período rosa, y sabida es la importancia que tienen los paisajes de Horta de Ebro en el planteamiento inicial del cubismo.

Su compañera de aquellos tiempos, Fernande Olivier, nos cuenta en sus memorias con palabras bien explícitas las dos fisonomías del artista: «No he conocido jamás a un extranjero menos hecho para la vida de París. Parecía no estar a su gusto, incómodo, sofocado en una atmósfera que no era la suya.»

«Yo le he visto en España —sigue diciendo— tan diferente de él mismo o, mejor dicho, tan diferente del Picasso de París; alegre, menos agreste, más brillante y animado. Interesándose por todo con seguridad y con calma; a su gusto, en fin. Trascendía de él un aire de felicidad en contraste con su habitual carácter.»

Como no podía resultar menos, se fueron creando al paso del tiempo unos vínculos afectivos y biográficos con el país de adopción (que él siempre ha reconocido abiertamente con la mejor efusión), pero lo circunstancial ha quedado siempre bien deslindado de lo permanente, sin propósito deliberado, sin esfuerzo alguno. Sin más que dejar que se produzcan las cosas en toda su naturalidad, mejor diríamos que operen según su naturaleza, como una reacción biológica.

Llegados a este punto, entiendo que sería mezquina toda intención que pretendiese escatimar al país vecino cuanto ha hecho con su espléndida hospitalidad por exaltar el arte de Picasso con las más efusivas demostraciones de admiración, y más hondamente por su inteligente valoración de su genio desde el primer momento. Dicho esto, me parecen innecesarias cuantas apreciaciones se quieran hacer para dosificar o discriminar la parte española de la parte francesa. No es cuestión de discutir si Picasso se ha formado en España, como algunos pretenden demostrar, o si, por el contrario, todo se lo debe a Francia: Picasso no se ha formado aquí ni allí, él mismo es forma española incorruptible que ha querido seguir siéndolo toda su vida; porque lo contrario sería suicidarse, tanto al cambiar los caracteres de origen por otros de adopción, como también hubiera sido suicida, por más que nos duela reconocerlo, que se quedara en su tierra. «Si Cézanne hubiera pintado así en España, lo hubieran quemado vivo», le dice bromeando a un amigo.

Los rasgos españoles no tienen disimulo ni en su fisonomía, ni en sus costumbres, ni en su arte. En el fondo todo ello se amalgama en una consistente unidad difícilmente disociable: vida y arte, afectos y aborrecimientos, instinto y razón siempre se encuentran en vehemente conflicto. Tan implicado se halla todo lo biográfico y personal con lo estético en su arte que acabaríamos reconociendo la totalidad de la obra picassiana como un gigantesco autorretrato, desplegado en infinidad de imágenes gesticulantes de su protagonista, ya que una sola figura, un gesto transformado en signo permanente y total no puede llegar a sumir satisfactoriamente la complicada unidad de una existencia.

Una proyección tan subjetiva y tan confesional no es posible que se verifique en toda su honda dimensión más que desde el más radical aislamiento, en un enfrentamiento a solas.

Exigiría también despojarse en la vida de cuanto pudiera representar un lastre inútil y renunciar asimismo a cuanto suponga una cubierta amortiguadora de los sentidos o añada preocupaciones marginales.

La extremada simplicidad de Picasso ante las exigencias materiales de la vida, la sobriedad monacal de sus costumbres y su absoluta despreocupación por las fórmulas sociales parecen responder de manera muy directa a aquellos condicionamientos. Picasso en calzoncillos, traginando por su estudio y despreocupado de mostrarse en tan descarada intimidad, es la imagen, ya familiar por lo divulgada, que todos recordamos del artista. Bien pudiera convertirse dicho testimonio en una simbólica advertencia hecha a nuestra civilización, tan optimistamente ahogada en sus adquisiciones y víctima de sus cuantiosas conquistas. Quizá todo ese impudor exhibicionista no viene a ser más que orgullosa naturalidad y burla compasiva de todos nosotros, de nuestras debilidades y problemas, dicha de manera andaluza, entre bromas y veras.

«Si se quiere comprender a un genio español, será necesario partir siempre de sus soledades», dice Jean Cassou a propósito de él, y añade: «Ningún hombre entre todos los que encontramos me causa, a pesar de su extraordinaria celebridad, una más sobrecogedora impresión de soledad... Picasso se me aparece como el hombre más solitario de la tierra.»

Con los años, no han hecho más que ahondarse esas soledades, llegando así a situarse en un estado de permanente coloquio consigo mismo a través de su arte. No ha pretendido con ello un alejamiento del mundo ni un desentendimiento de los problemas cruciales de

nuestro tiempo, sino tan sólo parece que ha querido acentuar con la distancia, el efecto de su individual perspectiva, contemplándolo todo y contemplándose fusionado en la visión de su propio espejo. Picasso había terminado de ese modo por transformar, actualizándola, toda su existencia pasada, fundiéndola en el presente, viviendo el sueño y la realidad con el mismo grado de verosimilitud. Era emocionante ver en el Museo de Barcelona las dedicatorias afectuosas a su amigo Sabartés, después de muerto, sin querer romper con la costumbre ni aceptar su ausencia, prolongando ilusoriamente su correspondencia con el amigo como si nada hubiera pasado.

También ante nosotros Picasso se había convertido en un mito, en un personaje fabuloso, cuya misma naturaleza parecía regirse por otro designio biológico; cada última exposición suya era como un estallido de salud, un insólito rejuvenecimiento. Sus aniversarios se han venido festejando clamorosamente con el mismo júbilo con que se pudiera ovacionar un nuevo récord triunfante, mientras del recinto cercado de Notre Dame de Vie salían a montones los cuadros, las esculturas, los dibujos, mostrando con ostentosa exageración sus fechas para dejar constancia día por día de una actividad sin fatiga.

La vida y la obra de Picasso han constituido un todo indisoluble y desde esa recíproca unidad su proyección se nos presenta con alcances muy extensos; las invenciones de su lenguaje plástico han permitido elaborar en nuestro siglo todo un nuevo vocabulario, más idóneo para la expresión de la sensibilidad actual, pero, aún más allá del dominio estético, la obra inmensa de este artista puede que sea, ante las generaciones futuras, la que dé un testimonio más directo y elocuente de cuantas han sido las vicisitudes humanas durante esta época de tan intenso tránsito.

Abril 1973

JOSE ROMERO ESCASSI

Fuente del Berro, 25
MADRID-9

LINTERNA MAGICA DE PICASSO

(O LA ESTRUCTURA DE LA LIBERTAD)

En enero de 1967 la revista *Artes*, de la que era asiduo colaborador, me pidió un trabajo para un homenaje a Picasso, con motivo de su ochenta y cinco aniversario. Después de algunos titubeos, opté por traducir el poema «Lanterne magique de Picasso», contenido en el libro *Paroles*, del poeta Jacques Prévert. Aquella fue mi colaboración y aquel fue mi pequeño homenaje. No podría decir qué vaga inclinación me había llevado a presentar así mis laúdes. Tomé prestada la voz de un buen poeta para entonar las alabanzas de Picasso, para intentar la exégesis del secreto primado de su arte. Mi decisión, más que parasitaria por humilde, había sido dócil por fascinada. Aún hoy resuena en mis oídos, con poder atractivo y hechizante, el rumoroso título del poema. A la sonoridad raspante y casi fósil de «linterna» seguía, como una fuga honda e imprecisa, la resonancia del esdrújulo «mágica». Pero ya advierto que en esa música tañía el instrumento del concepto, la caja acústica y la cuerda de una tersa y profunda semántica. Si, con Lévi-Strauss, hemos de pensar en ese juego mítico de las nomenclaturas, *en una amplia lógica de lo sensible, cuya originalidad más impresionante consiste en instaurar a la inversa una ficción de la ciencia que asegura la reciprocidad de los elementos y de los principios* (1), no nos será difícil descubrir qué tránsito secreto de culturas ha tramitado el paso a *objeto mitico* desde un simple aparato de física. Esa linterna mágica, precursora del cinematógrafo, se había abrogado maravillosas propiedades y ambigüedades mitológicas. El aparato óptico, con su foco de luz cabrilleando hacia la imagen trémula, implicaba un proceso de mitificación sobre la oscura concurrencia. Venía a mitificar, en la iconografía compartida y dinámica, esa aventura épica del aislado sujeto. La masificación del ideal, en el lugar común del cine, de la linterna mágica, corre pareja con la experiencia sistemática del héroe moderno. Es en

(1) Raymond Bellour: *El libro de los otros* (Conversaciones con Foucault, Lévi-Strauss, Barthes, etc.). Edit. Anagrama, Barcelona, 1973.

esa experiencia en donde nace el mito, la anulación del individuo por la conquista unánime de la libertad: el mito que, como la imagen que se agita en la pantalla, tan pronto como ha sido enunciado, y para que pueda seguir siéndolo, se escindirá en sí mismo, retorciéndose, modificándose y recomponiéndose hasta el infinito, con una forma de fluencia que le confiere una estructura.

¿Podría hablarse, pues, de una estructura de la libertad? Los dioses no filosofan; los hombres, sí. Los dioses no meditan sobre la libertad, puesto que la poseen. Pero los hombres sueñan con la libertad, que podría igualarles a los dioses. Desde el concreto ángulo de la antropología cultural, la libertad nos muestra una estructura abierta, eternamente apetitiva. En el extremo opuesto de toda logificación jurídica y social, la libertad se ofrece como disipación de toda imagen del sujeto, como una anulación de toda forma de responsabilidad unitaria o individual. Esta es la vertiente que nos interesa, por sus correlatos mágicos, mitológicos y religiosos. Más adelante observaremos cómo esta linterna mágica de Picasso, con su chorro de imágenes desacostumbradas y sincréticas, introduce en el arte una (digámoslo, si se nos permite, en términos de estructuralismo lingüístico) nueva gramática generativa de la expresión iconográfica. Esa disipación de la imagen concreta del sujeto se verifica a expensas de la inconmensurable variedad de un mundo virgen, recobrado por el poder sin tasa del espíritu humano; recuperado por la bandera anónima del ser en libertad y por el signo ambiguo del pensamiento mítico. Pero la obra picassiana nos distancia, y al mismo tiempo nos acerca, al pensamiento mítico; esto es porque en ella la realidad se verifica bajo ese doble auspicio de ambigüedad y libertad. Aquel antagonismo es, pues, sólo aparente. Su realidad no es la logificada por una preceptiva que proviene de un universo clásico y de una sociedad recurrente; su realidad va contra éstas porque vuelve al origen y es tan difusa y arbitraria, tan ambigua y tan mágica como esa misma naturaleza en que se escinde, se desarrolla y reproduce.

No podía ser, pues, más afortunado el título del poema de Prévert. Esa linterna mágica, en los comicios de una época de conquistas científicas, comporta el mismo signo de la contracultura libertaria que se yergue, desafiante y antagónica, en la punta del pincel picassiano. Pero es el mismo poema, su prodigioso contenido descriptivo y teórico, el que nos aproxima luminosamente al universo insondado de Picasso, como una traducción magistral de su gramática de imágenes. Entre este poema de Prévert, fechado en 1944, entre su mismo título (de un gran valor significativo, según vimos) y la pintura de

Picasso, se alinea, más allá de aquellas propias semejanzas del pensamiento mítico (oscuras reciprocidades entre elementos y principios, estructuras ambiguas y abiertas, irracionalismo creativo, etc.), toda una extensa red de muy profundas relaciones, culturales e históricas, sustentando la superficial analogía. En efecto, un gran cambio se ha operado en la cultura. Se está viviendo en un estado de gran exaltación de los mitos. Desde Frazer o Lévy-Bruhl hasta Lévi-Strauss se vino produciendo una gran transformación en la antropología cultural, en la etnología. Gran parte de este florecimiento habría que abonarlo a la cuenta del surrealismo. Al menos, las simultaneidades metódicas y axiológicas (devaluación de la estructura lógica, psiquismo exploratorio, captación artística inconsciente, etc.) son altamente ilustrativas. La libertad ha roto amarras, se desarrolla bajo el signo de la estructura mítica. Picasso nunca tuvo, a decir verdad, procedimiento alguno, sino improvisación continua de la forma, del color, de la imagen. Esa ha sido su gramática generativa; podría decirse que, en su tarea subversiva, Picasso acaba en formas que no establecen sino la libertad. Todo esto y más, las dislocaciones anatómicas, las disecciones sobre el plano de dibujo, los distorsionismos y las deformaciones arbitrarias, la indiferenciación y las incoherencias espaciales, parece conocerlo muy sabia y sutilmente el poeta Prévert:

Todos los ojos de una mujer juzgados sobre el mismo lienzo.
Los trazos del ser amado batidos por el destino bajo la flor inmóvil de un sórdido papel pintado.
La blanca yerba del homicidio en la espesura de sillas.
Un pordiosero de cartón destripado sobre una mesa de mármol.
La ceniza de un puro tirada sobre el andén de una estación.
El retrato de un retrato.
El misterio de un niño.
El esplendor rotundo de toda la vajilla.
La belleza inmediata de un harapo en el viento.
El terror loco del cepo en una ojeada del pájaro.
El absurdo relincho de un caballo descosido.
La música imposible de mulas cascabeleras.
El toro entrando a morir coronado de sombreros.
La pierna jamás vista de una rosa dormida y el más grande oído de sus menores cuidados.
El perpetuo movimiento atrapado en la mano.
La estatua inmensa de piedra de un grano de sal marina.
La alegría diaria y la incertidumbre de morir y el hierro del amor en la llaga de una sonrisa.
La más altiva estrella del más humilde de los perros.
Y, ofensivo tras el vidrio, tenderle el gusto del pan.
La línea de la suerte perdida y encontrada, rota y enderezada, ataviada con los andrajos azules de la necesidad...

Estas son las imágenes que arroja esa mágica linterna de Picasso. Parece claro, en la intención del poeta, el reducir su canto a una especie de ostentación definitoria. Lo presentado, en esta definición ostensiva, discurre como un todo fluídico y simultáneo. Para quien ignorase la obra de Picasso, si ello fuese posible, se haría necesario declarar que, más que *el pordiosero de cartón, el misterio de un niño* y *el absurdo relincho de un caballo descosido*, le acercaría mejor a su pintura la interpretación contextual y sincrética de este largo poema de Prévert. Sus brillantes imágenes, alineadas en una sucesiva y casi alucinante *enumeración caótica* (este es el justo nombre que recibe tal recurso estilístico en la moderna preceptiva poética), imponen un desorden, incluso un fatigoso torbellino; ese es el caos aparencial bajo el cual subyace aquel orden oculto del arte, de que nos habla el esteta Anton Ehrenzweig: *Los increíblemente convincentes retratos de Picasso desafían a cualquier confrontamiento analítico con sus mezcolanzas y sus deformaciones de todos los detalles del rostro. Mas sólo podremos juzgar sobre el parecido del retrato si nos hemos puesto a tono con esta clase de representación. Entonces no enjuiciaremos ya la verosimilitud del retrato analizando sus rasgos uno a uno, sino captando su conjunto como un todo indivisible* (2).

Cuando nos han hablado de un todo indivisible, nos han llevado de la mano, casi sin darnos cuenta de ello, hacia el aspecto de la significación estructural. En uno de los últimos retratos de la serie que pintó Picasso sobre su secretario Sabartés el artista invirtió la posición normal de las gafas del modelo, apareciendo éstas al revés sobre la cabalgadura de la nariz. Pese a ello, el conjunto no queda resentido, sino que encaja admirablemente. El arbitrario retrato resulta así uno de los más convincentes y «realistas» de la serie. Hay una aleatoria de los trazos e imágenes, resueltamente irreductible a un análisis consciente. Prévert nos habla de ella en el verso primero del poema: *todos los ojos de una mujer* jugados *sobre el mismo lienzo*. Pero esta aleatoria iconográfica, colateral a ciertos puntos del doctrinalismo surrealista y a las oscuras reciprocidades del pensamiento mítico, nos remite indefectiblemente a la estructura de la libertad. Sus partes son complejas, fluyentes, alógicas entre sí. Su dialéctica interna se formula entre la rebeldía o la sumisión a la llamada representatividad realista. En su famosa obra *Arte e ilusión* (3), Gombrich nos descubre los límites de aquella libertad artística. El realismo representativo no puede emanciparse en esa libre traslación ideal de

---

(2) Anton Ehrenzweig: *El orden oculto del arte*. Edit. Labor, Barcelona, 1973.
(3) E. H. Gombrich: *Art and Illusión*. Phaidon. Londres, 1960.

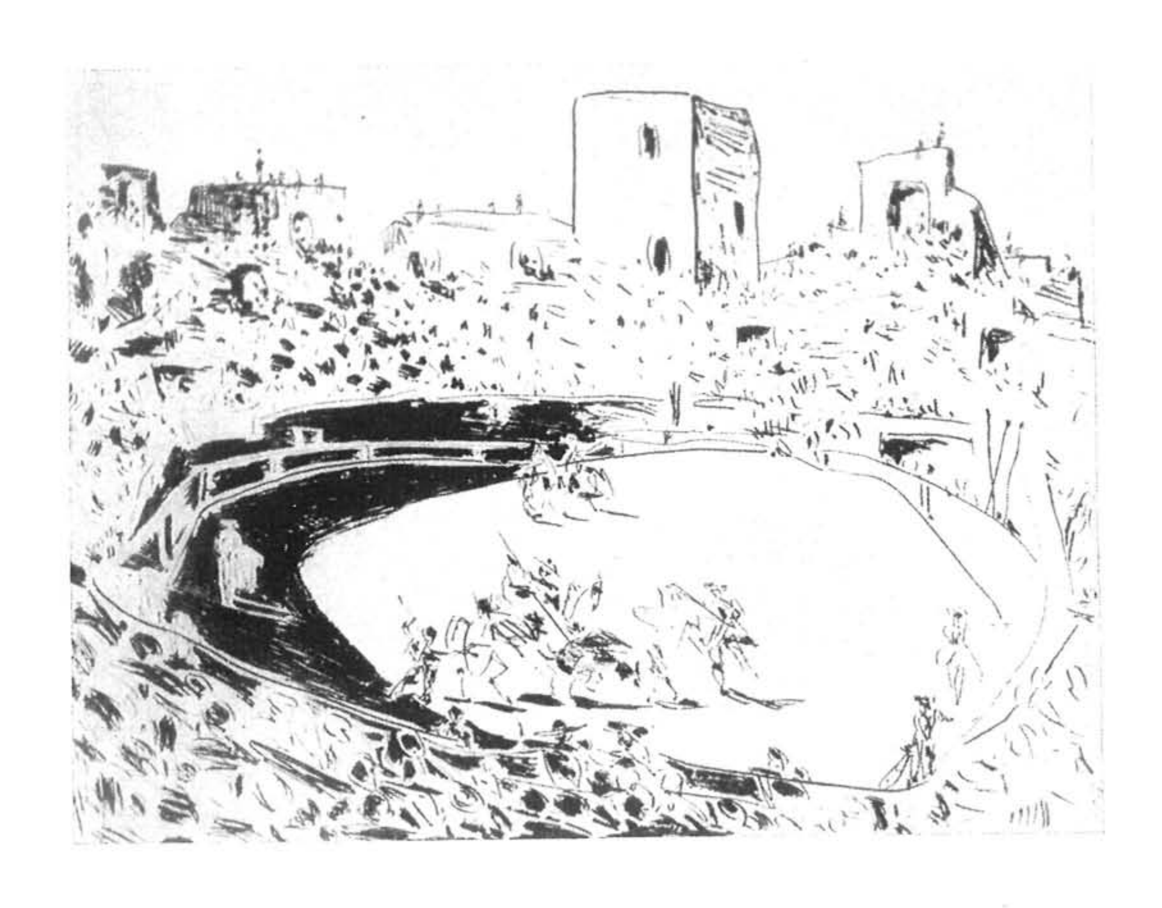
las captaciones subjetivas del creador. El realismo se define por la preexistencia de unos ciertos esquemas que regulan las representaciones personales que el artista ha obtenido de su visión del mundo externo. Pero esos esquemas no son nunca inmutables: evolucionan con las épocas y con los cambios de cultura. Sus estructuras lógicas son interferidas y afectadas por la acción inconsciente y autócrata de la tarea creadora. Así resulta que el artista ejecuta una acción subversiva, transgrediendo un esquema que en sí mismo es un código y un convenio social. Como dice Ehrenzweig, *el artista creador refina más esos esquemas y entonces compara con la realidad externa las nuevas formas de su invención. La inicial «constitución» del esquema ha de ser justificada mediante la «confrontación» del ensayo resultante con la realidad* (4).

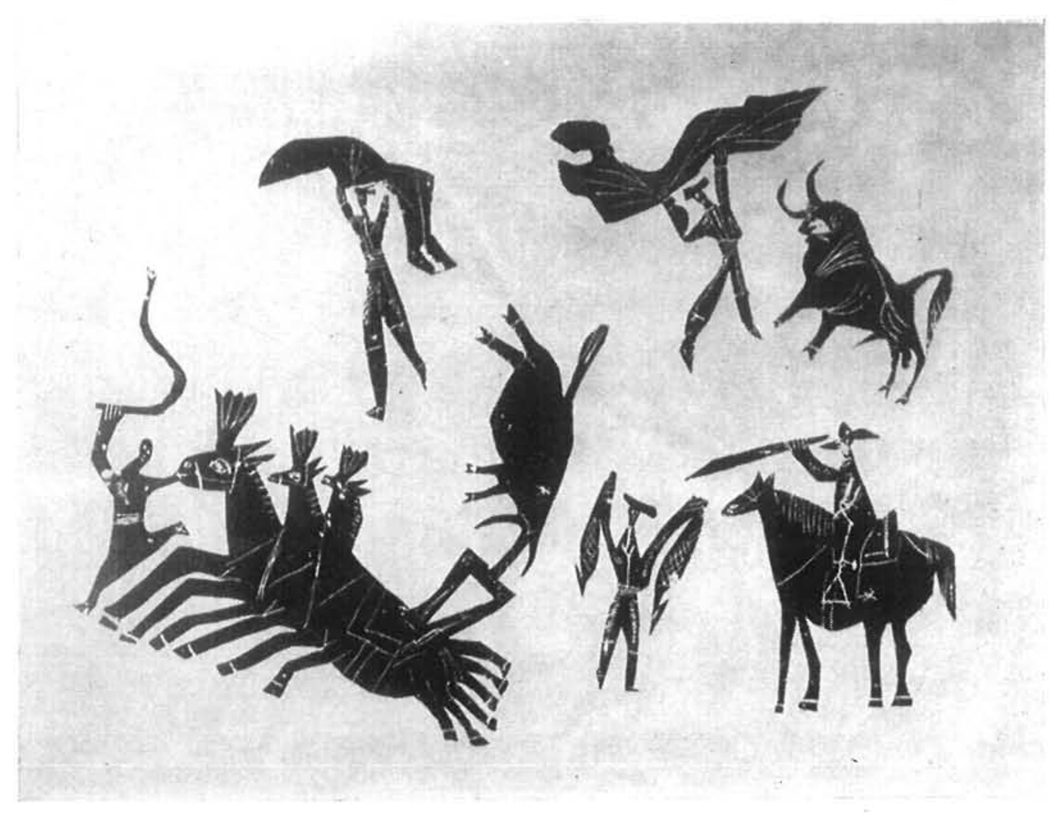
Antes de Picasso, ciertas transformaciones anatómicas, ciertos desplazamientos de las partes del rostro, resultaban inteligibles y absurdas para la visión analítica del normal espectador. Hoy ya son francamente aceptables esas «monstruosidades» que agredían al esquema; ya no producen la impresión confusa de fragmentarismo caprichoso y anárquico, de violenta escisión del realismo. Como ha observado Gombrich, esa «confrontación» de la obra artística con la acepción convencional de realidad (o, dicho de otro modo, con el esquema aquel elaborado por la cultura de la imagen) puede verificarse por dos vías: la analítica o bien la sincrética. El parangón analítico, que quiere ver las cosas «como son», implica una noción de orden, tradicional y anclado en la cultura de los signos estables. Este consciente análisis se adapta, en la moderna estética, a la llamada psicología de la «Gestalt». Es la psicología que sólo ve el sintagma en la pieza poética, la figura en el cuadro, la melodía en la obra polifónica.

Frente a esta visión analítica, gestáltica o consciente, la obra de Picasso parece propugnar la captación sincrética, inconsciente y conjunta. Sus deformaciones, «irrealistas» por partes, redundan en el todo de la obra como una producción más libre y más real. Su aparente descuido y desgaire no hacen a su pintura caótica o, mucho menos, inestructurada. Picasso, postulando aquella captación indiferenciada o «polifónica» (como la llama Ehrenzweig), permite penetrar en estructuras más complejas y amplias.

Hay seres humanos que, de poseerlas, no sabrían qué hacer con su imaginación y con su libertad. Su inhibición es comparable a la de los pájaros que, criados en jaula, rechazarían cualquier coyuntura de liberación. La estructura indiferenciada de la fantasía se corres-

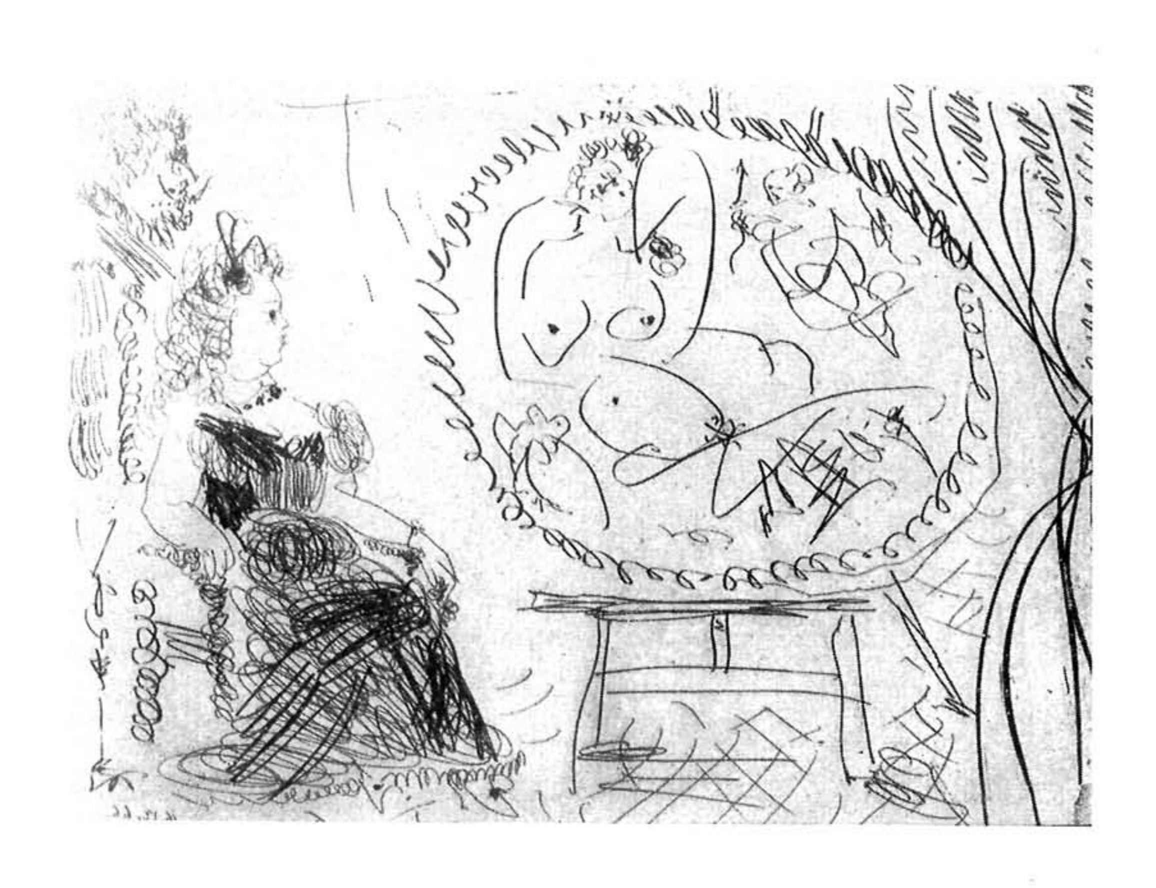
(4) Anton Ehrenzweig: *El orden oculto... (op. cit.).*

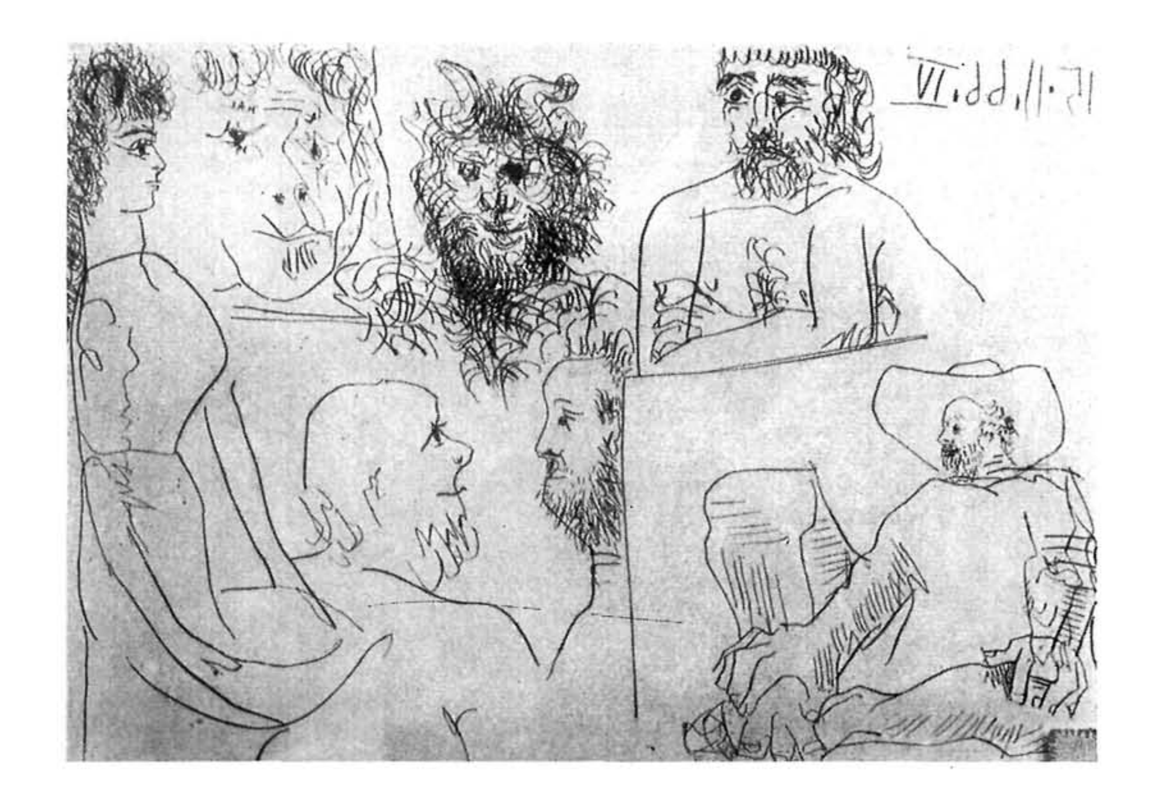


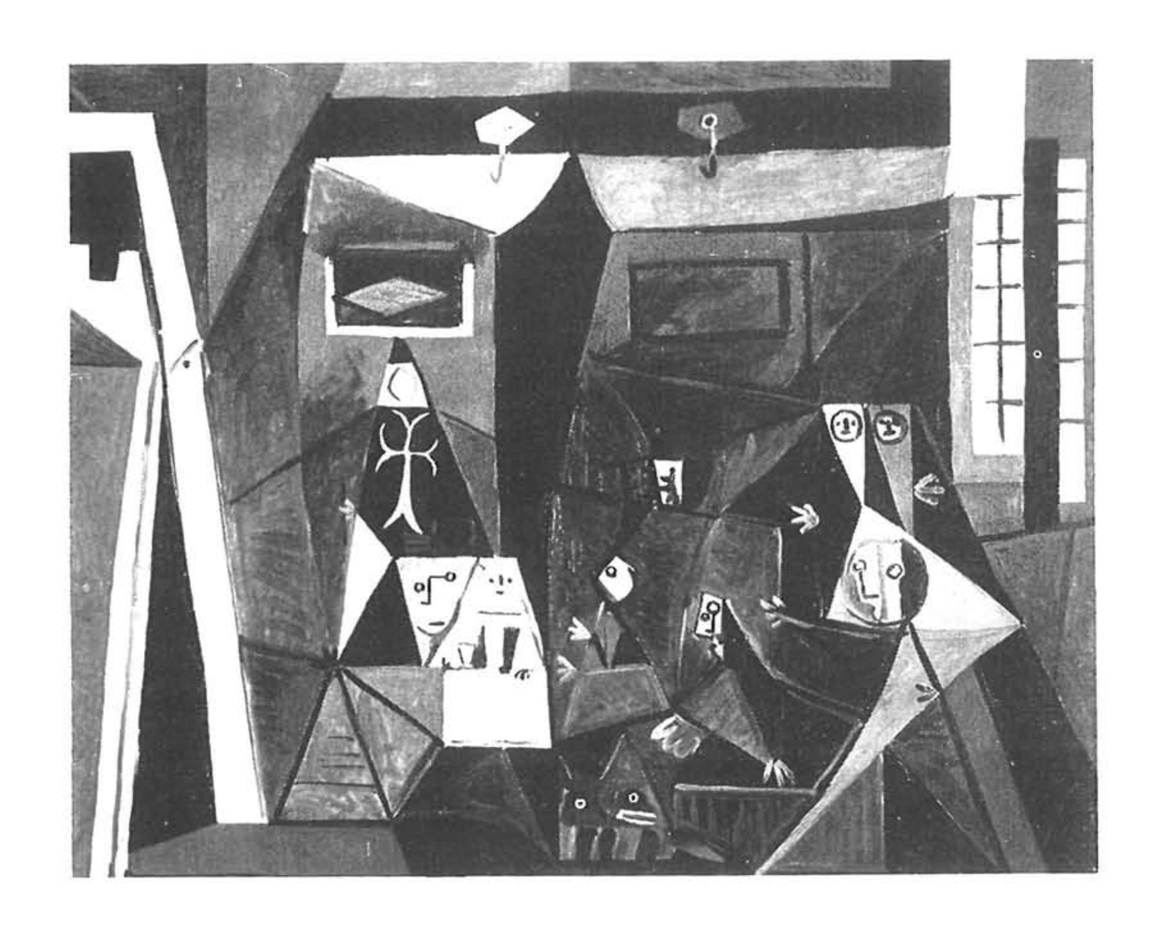














ponde con la primitiva y todavía indiferenciada estructura de la visión infantil del mundo. Pero la característica más acentuada de la infancia tal vez sea la falta de responsabilidad específica, la ausencia de una estructura psicológica autocontrolada. Piaget ha puesto en boga el término de visión «sincrética» para calificar lo peculiar de la manera infantil de ver las cosas, para calificar a ese arte infantil tan coincidente con el modo «caótico» de la pintura de Picasso.

En resumen, el *gestaltismo*, la visión analítica y diferenciada, la razón lógica y amparada en las ideas estables, parece propugnar la aceptación de responsabilidades y demarcaciones frente al ambiguo caos debido a ese misérrimo derecho de conservación de la estructura psicológica. Conozco muchos hombres todavía que, frente a una pintura de Picasso, reaccionan con una negativa tan desesperada que parece que tratan de defender sus propias vidas.

El *sincretismo*, en cambio, situado en los niveles superiores de la intuición primaria y creadora, aparece implicado en el concepto de indiferenciación, de la fuga de responsabilidades, de la inmersión en la atmósfera mítica, de la disipación de la estructura psicológica. Su mundo es el de la infancia y el de la demencia, pero también es el de la vida, el de la creación, el de la libertad. Es como un vino caro que se bebe gustoso sabiendo lo que cuesta. Prévert conoce los peligros y delicias, la caótica sabiduría y la locura controlada de esta única vía deseable, de esta rica y mortífera ebriedad:

La embriagadora aparición de un racimo de Málaga sobre un pastel de arroz.
Un hombre en un tugurio fastidioso a fuerza de pudor por el mal de un país.
Y el fulgor cegador de un paquete de velas.
Una ventana sobre el mar abierta como una ostra.
La pezuña de un caballo, el pie desnudo de un quitasol.
La gracia incomparable de una tórtola sola en una casa sola.
La gravedad muerta de un péndulo y sus momentos perdidos.
El sonámbulo sol que despierta sobresaltado en medio de la noche la belleza soñolienta y de pronto deslumbrada que echa sobre sus espaldas el manto de la chimenea y lo arrastra consigo en el negro de humo enmascarado de blanco de España y vestido de papeles pegados.
Y tantas cosas todavía.
Una guitarra de madera verde meciendo la infancia del arte.
Un billete de ferrocarril con todos sus bagajes.
La mano que destierra un rostro que desfigura un paisaje.
La ardilla acariciante de una muchacha nueva y desnuda.
Espléndida, sonriente, dichosa e impúdica.
Surgiendo de pronto de un depósito de botellas o de una caja de música como una panoplia de plantas verdes y fálicas.

Surgiendo también de improviso del tronco putrefacto de una palmera académica nostálgica y desesperadamente vieja como lo antiguo.
Y las campanas huecas de la mañana heridas por el grito de un periódico vespertino.
Las terroríficas pinzas de un cangrejo emergiendo desde el fondo de un cesto.
La última flor de un árbol con las dos gotas de agua del condenado...

Verdaderamente, existe en el hombre una llamada de demoníaca embriaguez que el mundo de la lógica, de la ataraxia racional no puede soportar. Este impulso es contrario, en el terreno de la ética, al bien; en el de la estética, al de la belleza. Pero el mal, como la fealdad, ¿no son posibles, acaso, gracias a la libertad? Con motivo de la muerte de Picasso los asociados de la crítica española nos reunimos en el museo Lázaro Galdiano. Durante la tertulia alguien comentó la «fealdad intrascendente» de su obra. Sin embargo, pienso, la noción de fealdad en el arte, nada intrascedente por supuesto, es la puerta de entrada a una antropología de su libertad. Picasso, por encima y por debajo de ser un gran artista, ha sido sobre todo un gran libertador. Un gran libertador de sí mismo y de esa alta burguesía que, comprando sus cuadros, se lanzaba a la enajenación de una cultura inválida, a la violación de unos gustos artísticos, a la transgresión de una razón social. Esa *linterna mágica,* con su chorro de imágenes atroces, discordantes, absurdas, fanatizó al viejo espíritu de Europa, levantando a la gente hacia una accesis de lo prohibido, de lo libre, de lo irracional. Se abandonaban las responsabilidades personales, el compromiso del buen gusto, la compostura de la tradición. Lo importante de todo quizás fuera el salir de la jaula, sumarse colectivamente a la ruptura enérgica y rebelde con el mundo anterior. En la antropología de Bataille hallamos algunos elementos esclarecedores: *No podemos sorprendernos si la búsqueda de la soberanía está unida a la infracción de una o varias prohibiciones. Esto quiere decir que la soberanía, en la medida que la humanidad se esfuerza por lograrla, nos exige situarnos «por encima de la esencia» que la constituye. Esto quiere decir también que la comunicación profunda sólo puede hacerse con una condición: que recurramos al mal, es decir, a la violación de la prohibición* (5).

La razón, el bien y la belleza (en lo que tiene ésta de establecido canon) son las variadas formas del equilibrio colectivo, de la vida

(5) Georges Bataille: *La part maudite.* París, 1949.

social. En una sociedad desprestigiada, el hombre se negaba al sacrificio inútil de su compromiso; enajenaba responsabilidades, marchando a la conquista de aquella parte de su ser que la razón establecida le negaba. Se puso en marcha entonces esa estructura mítica que en el héroe moderno adopta formas colectivas: la masificación del ideal, al igual que en el cine y su linterna mágica, encontraba en Picasso la verdadera imagen de sus sueños salvajes, de su soberanía a borbotones liberada. *La mano que destierra un rostro, que desfigura un paisaje,* es esa misma mano que ha enarbolado la bandera del pensamiento mítico, de las categorías inconscientes, de la honda libertad aherrojada. Decía Bataille que *el mundo sólo es habitable a condición de que nada sea respetado.* Así parece que lo exigen las estructuras de la libertad y esas nuevas estéticas de la pintura picassiana. El mito se hizo carne y habitó entre nosotros. Picasso fue la rebelión, la voluntad de estructurar la dimensión secreta de la vida, aquella que los hombres pagarían muy gustosos con la suya.

RAFAEL SOTO VERGÉS

Illescas, 107.
«Ciudad Parque Aluche»
MADRID-11

UNA CARTA DE PICASSO

Picasso ha sido durante toda su vida bastante refractario a sentar teorías en cuestiones de arte. Sobre todo cuando con ello se propende a dogmatizar o a enunciar programas. Tampoco cogió la pluma para defender verbalmente su arte ni para explicar sus alcances. Dejó siempre que sus cuadros se defendieran por sí mismos, sin pretender otra explicación que la que ellos fuesen capaces de expresar. Es muy conocida la frase con la que interrumpe las preguntas que un camarada trata de hacerle allá por los años problemáticos del cubismo: «Prohibido hablar al piloto».

Pero ello no ha impedido que el artista haya hecho espontáneamente comentarios sobre el arte o sobre su manera de trabajar. Lo que no ha hecho nunca, que sepamos, es redactar con su puño y letra un artículo entero, por lo que se deben considerar apócrifos los que han aparecido con su firma.

Hay, sin embargo, una famosa carta aparecida allá por los años veintitantos en varias revistas europeas que dio lugar a numerosas controversias, incluso fue desautorizada por el propio Picasso, a pesar de que allí aparece la famosa frase «Yo no busco; encuentro», de cuño indudablemente picassiano.

Caben, pues, ante el dilema muchas interpretaciones. El texto tiene variantes en sus distintas publicaciones, y eso lo hace sospechoso; también cuesta trabajo imaginarse a Picasso redactando una tirada tan larga de escritura, que nunca más ha llegado a repetir en su vida, cuando, por lo general, su lenguaje es muy conciso y da siempre respuesta a algún hecho concreto. Pero, por otro lado, no es menos chocante que el espíritu que discurre por esas líneas refleja bastante del pensamiento y la conducta del pintor, lo que ha hecho pensar a muchos que el texto en su redacción conocida pudiera ser de otra persona, sirviéndose de palabras pronunciadas por Picasso.

La versión castellana que transcribimos se publicó en el número 1 de la revista *Arte,* correspondiente al año 1932.

El tiempo transcurrido desde entonces y las muchas alusiones que se han hecho a este discutido escrito justifican a nuestro parecer su publicación en este momento.

Esta es la carta.

J. R. ESCASSI

Me llaman buscador, pero yo no busco: encuentro. Del cubismo se ha hecho una especie de piedra filosofal.

Hemos visto a muchos pobres diablos que de pronto hacían alarde de su arte cuando no existía tal arte. Se jactaban de poder engrandecerlo todo. De todo ello salió un arte afectado, sin relación verdadera con la congruencia del trabajo que a mí me ocupaba. Usted no sabe la antipatía que tengo por todos los que quieren imitar mi manera de trabajo. Los partidarios de la escuela joven, los subrealistas, vieron un día varias hojas mías de bocetos llenas de puntos y líneas que acababan de servirme a mí para unos ensayos de estudio. Me había producido por aquellos días gran impresión un mapa del cielo estrellado; me parecía una cosa bella sin ninguna significación, y un día me puse, en consecuencia, a trazar líneas y puntos; las líneas se comunicaban constantemente, como si colgaran del cielo. Hacía todo aquello porque sí, aunque tal vez pudiera el día menos pensado servirme aquel estudio de elemento gráfico para cualquier composición; pero vea usted que de pronto unos subrealistas descubrieron que aquellas fantasías tenían concordancia con sus ideas más abstractas. En todo se quiere encontrar un sentido. Es la enfermedad de nuestra época, muy poco práctica, aunque hace alarde de todo lo contrario.

Un día referí a Jean Cocteau lo que me había pasado durante el verano. Quizá escriba él todo un libro a propósito de esta anécdota. Vinieron unos amigos para llevarme a la Exposición Internacional de Arte Decorativo, que era, a mi parecer, una cosa de muy poco gusto, pero de la que se podía aprender mucho. Mis amigos me dijeron: "Ya verá usted, Picasso; es usted el responsable de esa arquitectura; usted mismo se descubrirá en aquellas obras, que son obra de usted." ¡Creían proporcionarme una gran satisfacción con estas palabras!... Suponga usted que Miguel Angel fuese a comer a casa de unos amigos y le recibieran diciéndole: "Mire usted este aparador Renacimiento; ¿verdad que es muy bonito? Está hecho inspirándose en su Moisés.*" ¡Buena cara hubiera puesto Miguel Angel!*

¡Qué manía la de quererse inspirar en el de al lado! Yo sufro casi físicamente cada vez que me veo imitado.

Las artes aplicadas no tienen ninguna relación con el caballete del pintor, con el cuadro de caballete. Aquellas artes son prácticas, pero la pintura es un juego noble. Guardo agradecimiento a la butaca porque me ofrece unos brazos abiertos, pero la bustaca no es arte.

Por el año 1906 lo invadió todo la influencia de Cézanne. Estaban entonces al alcance de cualquiera las frases de composición, polarización de las formas, ritmo de los colores. Dos problemas se presentaron a mi espíritu. Observé que la pintura tiene un valor intrínseco independiente de las cosas reales, tangibles. Y me pregunté a mí mismo: ¿No sería mejor pintar cosas que sean y no las cosas que vemos?

La pintura tiene una belleza propia. Desde el momento en que la pintura puede tener su belleza propia se hace posible la creación de una pintura independiente, con tal de que permanezca pintura.

Por eso tomé el partido del cubismo durante varios años. Nunca hice más que pintar para darme la satisfacción de pintar, excluyendo todas las nociones de la realidad real.

El cubismo no ha sido otra cosa que esto: pintura por la pintura, excluyendo todas las nociones que nó sean realidad real.

Del color depende el tamaño de un volumen. Sabido es que un cuadrado blanco resulta siempre más grande que uno negro de la misma dimensión. Eso es de lo más elemental, de lo más simple. Pero no fue obstáculo, sin embargo, para que todos los tontos se pusieran a descubrir leyes y reglas y trataran de explicarnos de qué modo tenemos que pintar.

Cada obra no es para mí la meta de mis deseos, sino un incidente dichoso, una experiencia más.

El color es la herramienta para medir el mundo de las formas. No se trata de retroceder a la geometría de los sabios. Los exploradores pueden embarcarse en los vehículos de semejantes teorías; mejor; así desaparecerá más fácilmente el que no valga.

Hubo pintores llamados cubistas que, asustados ellos mismos de lo que estaban haciendo, buscaban teorías para justificarse... El cubismo no se ha regido nunca por un programa. Mis ideas estéticas eran en el fondo una de las formas de mi acción artística. Había siempre una concordancia entre ellas y mi trabajo meramente práctico. Un cuadro puede presentar igualmente, ya las ideas que tengamos de una cosa, ya su aspecto externo. En realidad, nunca se copia la Naturaleza: solamente se imita a

la Naturaleza, se viste con apariencias realísticas objetos imaginarios.

No hay que ir de la pintura a la Naturaleza, sino de la Naturaleza a la pintura. Hay pintores que al pintar el sol colocan en el cuadro una mancha amarilla; se empeñan en hacer con habilidades manuales que aquella mancha amarilla produzca el efecto del sol; hay otros que aplican la reflexión, que aplican medios calculados para que haga efecto de sol aquella mancha amarilla.

La pintura tiene que contener elementos al alcance de todos para que todos puedan entender y amar el Arte.

Se recurre a la Naturaleza para tomar de ella pretextos que sirvan al cuadro de variante. Ese es el ideal de todos los grandes creadores: comenzaban por su ideal personal y llegaban a dar a las cosas que pintaban apariencias naturales. Creo que el origen de toda la pintura es una expresión organizada de lo subjetivo.

Al asunto no le doy nunca importancia. Yo soy todo para el objeto: respeto el objeto; no hay que destruir nunca la figura ni el orden de nuestros pensamientos más secretos. Ya sabemos hoy que la pintura no es la verdad: la pintura es una poesía que nos permite acercarnos a la verdad; por lo menos, a la verdad a nuestro alcance. El artista debe hallar la manera de convencer al prójimo de la verdad que entraña su poesía.

No entiendo la importancia que se da a la palabra "buscar". Yo creo que no significa nada.

Yo trato de pintar lo que he encontrado, no lo que he buscado. En el Arte no tiene ningún valor la mera aspiración de alguna cosa. "Obras son amores, y no buenas razones", dice un refrán de España. La idea de "buscar" ha conducido la pintura a lo abstracto. Es quizá el error más grande del arte moderno. La manía de buscar ha envenenado a aquellos que no han entendido bien la parte positiva del arte moderno, y así trataron de pintar lo invisible, no lo que está al alcance de la pintura.

La obra expresa frecuentemente mucho más de lo que el autor quiso expresar a sabiendas en el cuadro. Muchas veces se encuentra el autor sorprendido por el resultado que le impone su obra. El nacimiento de una obra artística es a veces una auténtica y pristina creación.

Nadie seguirá a un hombre que vaya con la mirada fija en el suelo de la calle para ver si la Providencia ha dejado tirada en el camino una bolsa de dinero; en cambio, el que encuentra algo tendrá entonces nuestra atención, si no nuestra admiración.

Se habla del naturalismo en contraposición a la pintura moderna. ¿Pero han visto ustedes alguna vez obras artísticas naturales? Naturaleza y Arte son dos cosas completamente diferentes. El Arte nos hace posible expresar lo que no puede expresar la misma Naturaleza. Empezando por los primitivos, cuyas obras están tan lejos de la Naturaleza, y llegando a los artistas, como David, Ingres y Bouguereau, todos, mientras imitaban la Naturaleza, estaban convencidos de que el Arte es arte, y no naturaleza. Desde el punto de vista del Arte no hay formas concretas y formas abstractas; no hay más que traducciones más o menos convencionales.

El cubismo no es diferente a las demás escuelas habituales del Arte. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas.

No dice nada en contra del cubismo el hecho de que no haya sido comprendido durante tanto tiempo y de que siga todavía sin ser comprensible para muchos. El hecho de que yo no sepa leer en alemán y de que un libro alemán no sea para mí otra cosa que unas rayas negras sobre blanco, no quiere decir nada contra la lengua alemana, y no debo censurar al autor, sino censurarme yo mismo.

El cubismo no es solamente un germen o un embarazo de arte que tenga que dar a luz lo más esencial de una idea; es un estudio de formas primarias e independientes que tienen derecho a llevar en sí su vida propia.

Si es que el cubismo está cambiando, surgirá de ese mismo cambio una forma nueva de cubismo.

Se ha tratado de explicar el cubismo por la matemática, la geometría y el psicoanálisis. Todo eso es literatura pura. El cubismo tiene sus metas plásticas. Encontramos en el cubismo el medio de expresar lo que vemos con la vista y con el espíritu, explotando todas las posibilidades que están contenidas en las calidades más reales de las líneas y colores. Eso ha sido un manantial de alegrías inesperadas, un manantial de descubrimientos.

Rousseau, el aduanero, no es un caso singular. Es la perfección de un cierto orden del espíritu. El primer cuadro de

Rousseau que tuve ocasión de adquirir nació en mí con una fuerza irresistible. Pasaba yo por la calle de los Mártires y un trapero había puesto contra la pared varios cuadros; uno de ellos, una cabeza de mujer, llamó mi atención sobre todos. ¡Qué rasgos tan genuina y rotundamente franceses! ¡Qué claridad! ¡Qué decisión! Era un lienzo enorme. Pregunté el precio.

—Cien sous *—me contestó el trapero, y añadió—: Puede usted aprovechar el lienzo para pintar...*

Aquel cuadro es uno de los retratos más veraces y más psicológicos que conozco.

Siempre me quedo sorprendido del mal empleo de la palabra "desarrollo"; yo no me desarrollo: yo soy lo que soy. En el Arte no hay pasado ni futuro.

El arte de los griegos o de los egipcios no pertenece al pasado. Está más joven que nunca.

Modificación no significa desarrollo. Si un artista cambia su manera de expresarse —cosa que está siempre permitida a todo hombre, a todo artista—, no quiere decir que haya cambiado su manera de pensar.

Siempre he pintado para mi época; nunca he buscado; nunca me he atormentado en buscar; lo que veo lo presento unas veces en una forma, otras en otra.

Yo no medito ni hago experimentos; si hay que decir algo, lo digo como mejor me parece.

No hay arte de transición; hay solamente artistas buenos y artistas no tan buenos.

Los curiosos, o periodistas, o Mecenas, nos visitan esperando de nosotros desbordamientos de ideas y de definiciones, a fin de poder explicar después nuestro arte o darle un valor instructivo. Pero yo rechazo todo eso. Quieren considerarnos no solamente como creadores de cuadros, sino también como teorizadores y como fabricantes de aforismos.

Se han hecho antologías de Ingres y Delacroix, que las gentes leen asombradas. Pero, ¿qué idea de Delacroix puede compararse con su Sardanápalo?

Ustedes esperan de mí que defina qué es el Arte. Si yo lo supiera, me lo guardaría para mí.

Yo no busco; encuentro.

¿PABLO PICASSO?

ARTE Y PENSAMIENTO

LAS ANFORAS DE EPICURO

Ornamento y fundamento musical en Rubén Darío

I

Queremos precisar con este ensayo qué es lo que hay de musical en Rubén Darío y, en tal caso, qué estructura tiene, qué proyección alcanza, qué finalidad persigue. La poesía, al menos en su forma tradicional, es, por naturaleza, melódica. Acentos, pausas, rima, ritmo, metro, disposición estrófica, armonía, etc., determinan una línea sonora que le es peculiar. Esta onda melódica constitutiva es la que, en la recitación o en la lectura en silencio, mantiene esa fluencia significativa y sonora que la destaca entre las demás artes y se manifiesta como un ente cabal, único, indiscernible.

Contra aquella presencia armoniosa, contra ese decoro formal, se ha levantado, desde fines de siglo, una reacción que ha conmovido fundamentos que parecían definitivos. Sin embargo, en nuestros días, con cierta perspectiva histórica y estética de los acontecimientos, la novedad y desasosiego de esta «nueva querella», no ha sido lo suficientemente capaz como para mudarlo, si no todo, al menos destituir incondicionalmente esa presencia. Esta modalidad expresiva no es mero accidente, sino esencia de su ser valedero y auténtico. El arte de Rubén Darío, figura excepcional y representativa en nuestras letras hispanoamericanas, ha debido soportar los embates iconoclastas de las nuevas generaciones, tanto por el lado competitivo de los líricos noveles cuanto por el lado de aquellos cuyo oficio es juzgar.

Quien repasa la obra total, en prosa y verso, del poeta nicaragüense, no podrá negar la impresionante y subyugadora musicalidad que la caracteriza tanto como su ostensible y brillante tropología que la acompaña. Pero Darío mismo fue, también a su hora, un notable y perspicuo innovador. Poeta no sólo de transición, como se ha dicho, sino creador original. Uno de los pocos que permanecen a pesar del

flujo y reflujo de principios e «ismos» que se han sucedido desde entonces hasta acá. No rechazó el pasado. Por lo contrario, asimiló sus valores más firmes rescatando sus «áureas espigas» para recrearlas con nuevo espíritu y presencia. Su tarea fue compleja. En este sentido no fue un improvisador. Su mundo poético sonoro, cadencioso, armónico, constituyó una empresa tenaz, desarrollada con entera conciencia. A la imagen de un Darío de rápida y espontánea inspiración, hay que sustituirla en mucha parte por la del estudioso y fino crítico a la vez, capaz no sólo de crear, sino también de aquilatar y discernir valores.

Nuestra intención radicará, pues, en confirmar este aspecto. Mostrar y demostrar, que Rubén Darío manifiesta su personalidad creadora tanto desde su espontánea genialidad cuanto desde un conocimiento amplio de la teoría musical, que entrama y jerarquiza la estructura poemática de sus composiciones. Por consiguiente, no parte desde «afuera». Desde la representación del mundo circundante que recoge con palabras y giros de bella apostura, sino desde un pensamiento rector, que guía y concierta la variable temática de sus poesías más logradas. En este sentido hay que andar con cautela y no creer que todo, o casi todo, responde en el poeta al giro feliz o novedoso, al acierto fortuito de metáforas pintorescas, a la selección léxica, ni menos a una caprichosa alteración de ritmos y metros. Tampoco, por otra parte, se puede afirmar que toda su poesía haya pasado por esta cendra, y creer por ello que sea lo más valioso por el hecho de una toma de conciencia.

Se ha dicho que todo arte aspira a hacerse musical. Darío, admirador del simbolismo, divulgador de sus principios en América, percibió de inmediato aquel parentesco esencial. La música con sus siete notas fundamentales había creado un ámbito de sonidos en base a escalas naturales y alteradas, a valores sucesivos y simultáneos. Al combinar el espacio sonoro y el tiempo, bajo categorías de cantidad, cualidad, timbre y tono; daba fundamento a la armonía según pausas y correlaciones exactas. Este arte puro, abstracto, de libre desarrollo, le parecía al poeta aquel ideal de los pitagóricos, y además paradigma de la composición poética. Con Wagner, Rubén entra de pleno en el conocimiento teórico de la música y, por consiguiente, en el secreto de sus combinaciones y concertaciones sinfónicas. Advirtió, entonces, toda la fuerza de las palabras subrayadas no sólo por el énfasis sonoro, sino también a través de cosmovisiones grandiosas del mundo mítico, que la paleta orquestal del músico germano traía a presencia. Esta perspectiva ilimitada podía representar y resumir todas las armo-

nías del mundo. Desde entonces el arpa, simple motivo ornamental en el poeta, pasa, con nueva luz, a ser símbolo supremo, principio elemental y divino, que regula y gobierna el mundo de la armonía:

Así el arpa que fecunda
brota a raudales ecos melodiosos
en sabias leyes sus acordes funda.

(Epístolas y poemas, 1885)

El poeta no abandonará este símbolo que reitera a lo largo de sus creaciones tanto en prosa como en verso. Pero Darío, insatisfecho por naturaleza y espíritu, no se queda en la posición de los esteticistas ingleses ni en el simbolismo de la primera hora. Aquel ideal sólo cumplía con el arte. Fue lucha contra el positivismo de la época. Glorificaba el mundo de la creación artística. Pero el creador quedaba en el limbo. Rubén Darío se inicia sin duda desde aquí, empero, paulatinamente, su musicalidad externa comienza a tomar ecos íntimos. Surge la preocupación acerca de la vida. El ámbito ideal excluía en su trascendencia el ser del hombre, y precisamente con el descubrimiento de la música wagneriana Rubén accederá a esas cosmogonías, donde la divinidad alterna dramáticamente con el héroe. Las demandas metafísicas las plantea el hombre como inexcusable agonista (1). Es entonces cuando el poeta transfiere a su cisne mítico y ornamental el sentido que el músico le da en el drama operístico. Es nuncio del misterio y del destino. Desde ese momento la poesía no será sonido, matiz, sugerencia plástica, etc. La forma exterior del arpa, el cuello enarcado del cisne, configurarán para Rubén un interrogante, un mensaje, cuyo trasfondo absoluto se revela como armonía pura que pauta los silencios de la creación dentro del orden humano y divino.

Estas intenciones expresivas son las que hay que tener en cuenta para la convalidación estilística de Darío, si acaso no para revalorar estéticamente sus poesías, al menos para ubicarnos en una comprensión más abierta del creador y de lo creado. P. Valéry, epígono del simbolismo, se aparta de éste, cuya idealidad no le convence. La poesía, dice, no surge de la idea, sino de la carne, esto es, de las sensaciones. Lo «dado» en la tarea del poeta es, sin duda, misterioso. Rubén Darío

(1) «Los 'Nocturnos'... dicen una cultura posterior (a la de su época chilena); ya han ungido mi espíritu los grandes humanos, y así exteriorizo en versos transparentes, sencillos y musicales, de música interior, los secretos de mi combatida existencia.» R. D. *Historia de mis libros.*

arranca de la intuitividad, pero sus intenciones expresivas pergeñan el mundo dinámico de la música, y para descubrirlas es necesario analizar su estructura. Este principio lo ha expresado:

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
en unir carne y alma a la esfera que gira.

(Palabras de la satiresa)

II

Estas consideraciones preliminares nos obligan a replantear la primera pregunta del parágrafo 1: ¿Qué es lo que hay de musical en Darío? A ella deberíamos responder, por lo que llevamos dicho, que todo es música en este poeta, su obra y su intención. Aquélla, evidente. Esta no tan notoria como subrepticia. Aquélla se extasía en lo manifiesto, en lo fenoménico. La palabra, la frase, se pliega y despliega melodiosamente sobre las curvas superficies de la lira, del cisne, de las ánforas griegas. Pero este vuelo no se cierra aquí. Toma un impulso imprevisto que entronca con la «música de las esferas».

La poesía, como se ha dicho, conlleva una musicalidad que le es inherente. Al plano fónico, constituido esencialmente por valores rítmicos, se entraña la proyección semántica de equivalentes alusivos, referenciales, traspositivos, etc., que, aunque cualitativamente distintos en su naturaleza, se conciertan en una estructura unitaria y armónica. Aquel estamento sonoro es evocador. Mide el tiempo, como los compases de la música propiamente dicha; acompasa, armoniza, lleva el dibujo de la línea melódica. El segundo convoca significados. Es representativo. Nombra y trae a presencia lo dado. Es vehículo del pensamiento. El equilibrio de ambos estamentos da a la poesía un carácter singularísimo. El simbolismo acentuó con mayor insistencia uno de estos aspectos en detrimento del otro (2). En Rubén Darío

---

(2) «Los simbolistas trataban de comunicar una intensidad peculiar.» «No menos importante era la atención que prestaban al elemento musical de la poesía. La gran revelación de la época fue la música de Wagner por su grandeza y sonoridad; era algo nuevo. Encontraron en ella una vibración que era justamente lo que querían insinuar por medio de su poesía.» Así lo reconoce Mallarmé:

> *Ouïr l'indiscutable rayon, comme les traits dorent et déchirent un méandre de melodies: où la musique rejoint le vers pour former, depuis Wagner, la Poésie.»*

«La poesía no debe informar, sino sugerir, evocar, no nombrar las cosas, sino crear una atmósfera. Esto era lo novedoso. La sugestión simbolista no nos da la cosa misma ni la pretende. Identifica una cosa con lo que se le parece. Evita los símiles y las comparaciones.

este equilibrio no está cabalmente ponderado. Hay en su obra, y particularmente en las primeras, cierta oscilación pendular que permite el regusto de la musicalidad y del boato léxico en perjuicio de un calar hondo, de una armonía del conjunto, de resonancias íntimas, que nos den la medida humana, axiológica, del creador y lo creado, su valor permanente y no circunstancial. Este tipo de poesía, que no marca fronteras en su estilo, ilustra una modalidad que aparece más en las obras primeras que en las postreras. En fin, poesía que halaga los sentidos, pero que no conmueve. Es precisamente lo que han deplorado muchos críticos. Lo que ha hecho envejecer a buena parte de sus creaciones. Hay juicios mesurados, así como otros que han generalizado en demasía estas modalidades expresivas de Rubén Darío. No siempre la maestría del poeta remata en artificio, culto, preciosista, mero ornamento y exterioridad. Cuando el artista conjuga aquellos estamentos nos da pruebas de su arte y, sobre todo, de una concepción de su mundo poético, en que nada se ha dejado al azar o a la improvisación sonora fundamentado en intuiciones de momento. Lo sonoro implica al pensamiento, como éste a la música. Este dinamismo es de capital comprensión para comprobar la intención estilística del autor. Los grupos temáticos, sonoros y significativos se desarrollan a lo largo de todo el poema y, como en la pintura, establecen una perspectiva de fondo y superificie que implementa el dinamismo antecitado. Los verbos de movimiento operan sobre los grupos de significación de forma semejante a la del acento rítmico con los grupos fónicos. De esta manera la evocación gana en intensidad y a la vez levanta el tono expresivo. La imagen brillante, la frase decorativa, el léxico preciosista, etc., no funcionan como islotes aislados. La armonización los integra dentro de una estructura superior, desde la cual dichos elementos cobran autenticidad estética y cohesión estilística.

A fin de demostrar este procedimiento ejemplificaremos con dos de las más típicas imágenes de Darío, la del color amarillo y la de azul. La primera está generalmente conectada con el valor del oro. Esta asociación es harto frecuente. (Recordemos algunas: áureas campanillas, flauta de oro, guzla de oro, clarín de oro, flor de oro, verso de oro, cuerdas de oro, polvo de oro, llanto de oro, cítara de oro, espiga de oro, etc.) En ella el placer estético se busca por alusión

---

La música ofrecía las ventajas de carecer de significado. Ella no dejaba residuos. El pecado de las palabras —el verbo— era el significado. Por eso el símbolo fue otro modo de realidad escondido tras lo cotidiano de las cosas.» C. M. Bowra: *La herencia del simbolismo*, «Parte introductiva». Ed. Losada, Bs. As., 1951.

directa del color al que se une el mérito intrínseco del precioso metal. Pero en una cuarteta de *Cosas del Cid*, el vuelo lírico traspasa este valor heurístico:

Las ermitas lanzaban en el aire sonoro
su melodiosa lluvia de tórtolas de oro;
el alma de las flores iba por los caminos
a unirse a la piadosa voz de los peregrinos.

Sobre los verbos lanzar e ir, basculan las transposiciones: aire sonoro, tórtolas de oro, alma de las flores y la prosopopeya de las ermitas. Las hipóstasis hacen del «aire sonoro» un espacio auditivo; la «lluvia melodiosa» son tórtolas de oro; del espacio auditivo se pasa al visual. La animización de las flores proyecta el movimiento que recae sobre la marcha y el cantar de los peregrinantes. La imagen es plurivalente. La melodía de las campanas ha configurado un paisaje dinámico y armónico. La estrofa, iluminada por el color áureo, tiene ahora una auténtica representatividad poética.

Más convincente, aunque más compleja, da idea de esta estructura el poema *La espiga*. En éste la imagen del color azul, tan usada por Darío, se agrega a la anterior, y entrambas refuerzan el valor expresivo del conjunto, que ciertamente trasciende de lo simplemente ornamental:

Mira el signo sutil que los dedos del viento
hacen al agitar el tallo que se inclina
y se alza en una rítmica virtud de movimiento.
Con el áureo pincel de la flor de la harina.

trazan sobre la tela azul del firmamento
el misterio inmortal de la tierra divina
y el alma de las cosas que da su sacramento
en una interminable frescura matutina.

Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma.
De las floridas urnas místico incienso aroma
el vasto altar donde triunfa la azul sonrisa.

Aún verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor pace el cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

También en ésta, como en la poesía anterior, se ilumina, entre el amarillo y el azul que presiden, un paisaje de unciosa religiosidad. Los verbos agitar, trazar, aromar y pacer enlazan grupos significativos: los dedos del viento acarician las espigas de trigo. El balanceo de

éstas inscriben en el cielo el misterio de las cosas terrenas y, entre ellas, la primordial, el alma. Ella es florida urna mística, traspuesta como flor. En este vasto altar triunfa la gracia divina, traspuesta en azul sonrisa. Finalmente la hostia yace como mística virtud del verbo en la preciada espiga de oro, cáliz supremo.

En ambos ejemplos la estructura lírico-poética es casi similar. Las imágenes de color, amarillo y azul, corresponden a una intención expresiva de armonización sonora y significativa, que se congrega ajustadamente en torno a una visión beatífica de la naturaleza. Ya no se trata de aquellas composiciones de anécdota versallesca, belleza inocente de azabaches y porcelanas, piezas de orfebrería, donde el léxico se buscaba a sí mismo. El equilibrio, la diversificación temática, los grupos rítmicos, las pausas ordenadas conscientemente, etc., rememoran la coordinación armónica, la polifonía de la composición musical.

Rubén Darío, iniciado en el simbolismo, abandona paulatinamente esa búsqueda de lo inefable que caracterizaba al primer simbolismo. No parte de la palabra, cuya elementalidad reconoce, tal como lo había proclamado Verlaine:

Il faut ausi que tu n'ailles point
choisir tes mots sans quelque méprise;
Rien de plus cher que la chanson grise
où l'indecis au precis se joint.

Si el poeta simbolista puede dar color a las vocales, si descubre las mentadas «correspondencias», él a su vez descubrirá las correspondencias musicales que ofrece la paleta orquestal en las grandiosas cosmovisiones wagnerianas. En un artículo sobre «Catulle Mendès, parnasianos y decadentes», de 1868, declaraba Rubén todo su afán renovador desde esta perspectiva: «Aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica.» No quiere una «canción sin palabras». El poeta sólo aspira a una aproximación a la teoría y a la técnica musical. Le ayudó a ello el poseer alguna experiencia instrumental y, como se ha dicho, al descubrir a Wagner (3).

---

(3) J. Agustín Balseiro, citando un libro de R. Silva Castro, dice: «En *El Heraldo de Valparaíso* (11 de febrero de 1888) el poeta estaba alertado con respecto a la música de Wagner, episodio que olvida consignar el poeta estando tiempo después en Buenos Aires, cuando al referirse a *Prosas profanas* manifiesta: «En Buenos Aires, e iniciado en los secretos wagnerianos por un músico y escritor belga, M. Charles del Gouffré; rimé el soneto «El cisne». Lo de Chile, prosigue Balseiro, acaso era el principio del descubrimiento del gran músico alemán. En cambio, en Buenos Aires no hizo sino penetrar en el significado y la estructura de la música de Wagner. Así Rubén, sorprendido y deslumbrado por la impresión directa de dicha música en Chile, toma cabal comprensión del mitológico mundo escandinavo y de la renovación que en la instrumentación y en la música opera el músico-poeta germano en la capital argentina». *Seis estudios sobre Rubén Darío,* cap. III, Gredos, 1967, Madrid.

III

Aclarado el procedimiento de armonización, según se ha visto en el parágrafo anterior, con la interpretación de los dos ejemplos citados, corresponde ahora explicitar cómo se desarrolla esta arquitectura poemática en aquellas creaciones donde los comentaristas han señalado de clara impronta wagneriana. Abandonamos, pues, ese cabo de referencia que hemos tratado con ocasión de deslindar lo pertinente al virtuosismo o amaneramiento del poeta, tema zarandeado generosamente por una bibliografía tan numerosa como afín en sus juicios (4).

Por consiguiente, veremos si Rubén ha alcanzado lo que se proponía. Si de verdad ese reflejo, que halla en las composiciones del músico alemán, se justifica, y si en tal caso acredita una innovación y un modo estilístico valorable. Elegiremos para esta oportunidad «Marcha triunfal». Es posible que por su significado, estructura rítmica y además por las referencias del propio Darío, esta pieza se pueda parangonar y despierte la idea de la conocida marcha del segundo acto de la ópera Tanhäuser. Aunque el mismo Wagner condenó lo improcedente de esta designación para su música, lo cierto es que su estructura condice con las características de las marchas guerreras.

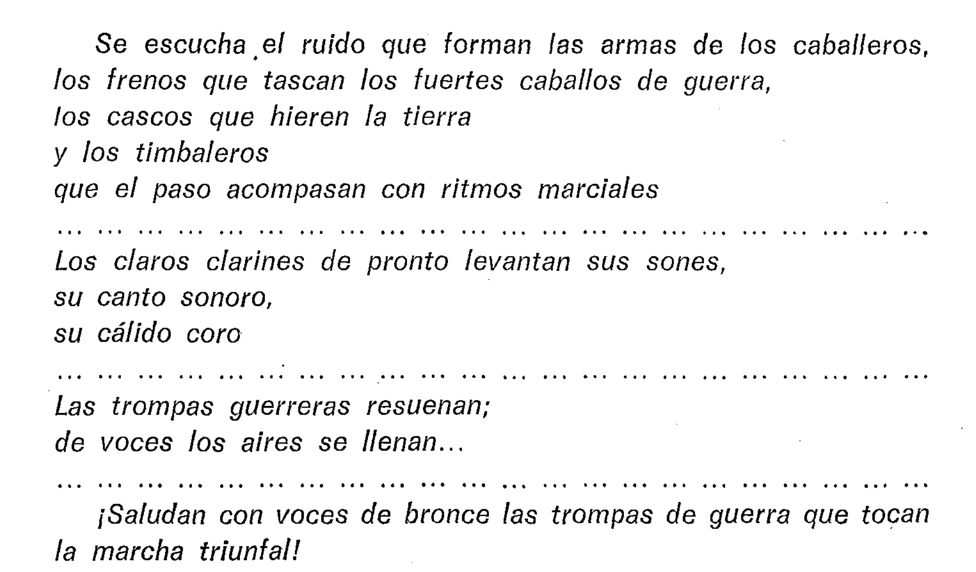
En el poema, la música arranca con la anticipación de los sones agudos de los clarines. Es el anuncio de la proximidad de la tropa. El espacio sonoro se denuncia como lejanía. El primer verso es exclamativo. Inmediatamente el segundo pierde su carácter vocativo para ser indicativo y narrativo. La proyección marcial puede descomponerse, desde su perspectiva rítmica e instrumental, en cinco partes. Las trascribimos espaciándolas y destacando los versos en los que van asociados el ritmo, la alusión instrumental y los verbos de movimiento, etcétera, así como el léxico que apunta al dinamismo de la marcha:

¡Ya viene el cortejo!
Ya viene el cortejo, ya se oyen los claros clarines,

... ...

---

(4) Como ensayo representativo, que resume mucho de lo dicho sobre los aspectos citados, vale el de Pedro Salinas: «El modernismo tal como desembarcó imperialmente en España personificado por Rubén Darío y sus *Prosas profanas*, era una literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridad y de la forma. Nunca habían cantado las palabras castellanas con alegría tan colorinesca, nunca antes brillaran con tantos visos y relumbres como en las espléndidas poesías de Darío. Era una literatura jubilosamente encarada con el mundo exterior, toda vuelta hacia fuera». *El modernismo y la generación española de 1898*, «Literatura Española Siglo XX». Ed. Lucero, México, 1941.



Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que tascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros
que el paso acompasan con ritmos marciales

... ...

Los claros clarines de pronto levantan sus sones,
su canto sonoro,
su cálido coro

... ...

Las trompas guerreras resuenan;
de voces los aires se llenan...

... ...

¡Saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan
la marcha triunfal!

El plano sonoro y el semántico se equilibran y proyectan un armónico desplazamiento de conjunto, donde se hace notorio no solamente el despliegue instrumental, sus registros varios, sino también su ubicación correcta dentro de la paleta orquestal. Desde el plano auditivo al visual y al alusivo, todo progresa para lograr la plenitud de la presencia. Esta tensión expectante se va cumpliendo con los metales primeros, después con el ruido de los arreos, finalmente con los sonidos graves de las trompas, cuyo tono viril se concierta con las voces humanas de igual registro. El movimiento de la tropa está regulado por los timbales, cuya reiteración rítmica acompasa la marcialidad. El sorpresivo «crescendo» de los metales agudos, puestos al unísono, hacen presente las primeras formaciones de la comparsa. «La espada se anuncia con vivo reflejo», se concierta con la expresión de «Cálido coro». El quinto grupo expresivo es el de la apoteosis. La llegada de los simbólicos cóndores se asocia con el acorde final, sostenido y vibrante, del cierre musical. Voces de bronce que indican la gloria.

En la obra operística también el ritmo y la reiteración temática de los metales agudos preanuncia el festival. Cuando el Landgrave comunica a Isabel su comienzo, irrumpe el vibrante toque de las trompetas. Después, en la medida del ingreso de los personajes, prosigue el tema de marcha con trompas, fagotes y cuerdas, dentro de una tonalidad grave y solemne. El paralelismo de ambas piezas no puede ser negado en cuanto a su estructura rítmica, movimiento, desplazamiento de masas, despliegue instrumental y tesitura lírica. Rubén Darío ha recreado una paleta orquestal no sólo con conocimiento de la función de los timbres y registros instrumentales, sino que ha logrado la más extraordinaria trasposición de arte de que se tenga noticia. El dinamismo polifónico, su conjunción sinfónica, su armonía, etc., todo concurre para hacer del artista un poeta y un músico. La concertación del

poema está lograda por los verbos de movimiento, sagazmente distribuidos: «Ya viene el cortejo», «La espada se anuncia con vivo reflejo», «Ya viene oro e hierro», «Ya pasan debajo los arcos triunfales», «Tal pasan los fieros guerreros», «Los cóndores llegan» (5). Obsérvese cómo el poeta no ha caído en el posible error de usar el tambor, que es lo pertinente para una marcha militar. Ha tenido presente el carácter sinfónico de la música y ha sustituido aquel instrumento, que es de uso en fanfarria o charanga militar, para colocar en su lugar a los timbales, instrumento de tonos regulables.

Sería largo traer a comento lo señalado por la crítica en esta relación Darío-Wagner, y además nos desviaríamos de nuestra labor. Pero a este respecto nadie niega que una serie de poemas han tomado impulso y vuelo en temas del músico germano (6). Lo que nos importa es confirmar que en Rubén Darío lo ornamental, configurado desde la intuición sensible por el predominio del plano fónico y significativo, sin cala estética ni emotiva, sin más gracia que la exterioridad, el boato léxico y el regusto auditivo, etc., no puede considerarse como el fundamento de su estilo, aunque parezca lo más notorio, lo que resalta como un frontispicio barroco. Su pasión musical llega hasta una concepción de lo poético que se origina en el conocimiento amplio de la teoría y ciencia de la música. Wagner es su primera revelación. Después vendrá la interrogación del ser de la música, sus inquietudes vitales, sus demandas metafísicas. Todo ello expresado en sus obras poéticas y narrativas.

Hay, pues, en Darío una intención racional, meditada y propuesta desde cuando advirtió el estancamiento de la poesía de habla hispánica finisecular. Aquella literatura en crisis de consunción proseguía caminos trillados, sin fuerza, sin inspiración, sin horizonte. Su innova-

---

(5) El profesor Valbuena Prat pone de relieve este aspecto cuando manifiesta: «En *Cantos de vida y esperanza* luce un brillante tono mayor. El sentido de música fina y flexible de *Prosas* ha evolucionado hacia una lograda brillantez orquestal. Una mayor libertad métrica dentro de leyes fundamentales —musicales— del ritmo adquiere tonalidades metálicas, argentinas. La poesía *Helios*, a base, en lo fundamental sencillo de ritmos de 7-11 y 14 sílabas, adquiere matices, modificaciones, que ofrecen un conjunto de vibrante fuerza orquestal y luminosa. El caso más significativo del libro es el de la *Marcha triunfal*. Aquí el ritmo, los acordes de una orquesta wagneriana, lo son todo». Y luego agrega: «Expresión sonora del aliento heroico que anima gran parte del libro, el efectismo de esta página poético-musical, hermana del mundo de tono mayor de Wagner. En un verso de otro libro nos ofrece el poeta lo que puede ser un comentario: «Tanhäuser resuena la marcha marcial y argentina...». Las cadencias suaves pero vibrantes de otra poesía, *Marina*, ofrecen una bella variante de la riqueza orquestal». *Historia de la literatura española*, t. 3.º, pp. 379-80. Barcelona, Ed. Gili, 1953.

(6) «De Wagner aprenderá Rubén las amplias resonancias que llevó a su órgano musical cuando el tema requería grandezas armónicas y despliegue rítmico. En su soneto a Francia, su verso no sólo suena a Wagner, sino que hasta lo invoca indirectamente cuando la visión invasora y el tono marcial...» Más adelante agrega el crítico: «En su estrofa del 'Responso' a Verlaine, paréceme oír sonoridades wagnerianas». (Se transcribe el que comienza: «De noche en la montaña».) Recordando el soneto aludido y oída la estrofa del «Responso», hemos de asociarla, en cuanto a su amplitud politonal, a otros que aparecerán en *Cantos de vida y esperanza*. Se transcribe a continuación «Marcha triunfal». Balseiro. *op cit.*

ción hubiera fracasado de contar solamente con el éxito de su fraseología brillante, de sus metáforas, de sus modificaciones rítmicas, etc., las que, por otra parte, el poeta había conocido en los clásicos españoles. Su concepción musical de la poesía le viene desde joven. Se afirma con el simbolismo, se ejemplifica con Wagner. La armonía esencial estaba desde siempre en el alma del poeta. Se pueden consignar varias composiciones inspiradas en temas wagnerianos (7); el propio Darío hace mención de ellas, pero en la mayoría de sus obras su estilo permanece fiel a esa armonía que penetraba su espíritu desde que fuera criatura precoz. Su evolución, si la ha habido, no ha hecho otra cosa que afinar su conciencia con el conocimiento de los recursos teoréticos de la música. Acaso ha sido esto el ingrediente más sorpresivo el que haya determinado a algunos críticos para catalogar aquellas poesías como de inspiración y hechura wagneriana. En Rubén Darío hay una música y una concepción de lo musical, ornamento y fundamento, evocación y convocación. Espontaneidad y conciencia.

IV

Acabamos de examinar la estructura de un poema capital de Darío. El poeta ha «orquestado» su pieza con recursos y gradaciones de la teoría musical. Nos ha traído una imagen poética de un desfile militar. Ha reflejado su andar, su ritmo marcial, su presencia, su proximidad y lejanía, su acompañamiento musical, etc. Más que destacar la similitud del trozo operístico con el poema, conviene observar la posible adecuación de la poesía al canto. Perspectiva que reconoce el propio poeta (8). Tal vez esta inclinación explicaría aquel intuicionismo sensorial, que reprochaban los críticos como labor artificiosa, ornamental y preciosista. La poesía subordinada a la música propiamente dicha pierde su condición de tal para ser letra muerta de canto. Un relleno con

---

(7) Arturo Marasso señala el influjo de Wagner en Marcha triunfal, Divagación, Heraldos, Blasón, El cisne, La Espiga (pp. 29, 67, 118, 119, 155, 182, 213-16, 224, 246, 258). Con respecto al movimiento y dinamismo de Marcha triunfal, dice: «En el avance wagneriano de la oda está en lo íntimo de la gloria que exalta...». «El ímpetu musical de la Marcha es wagneriano». Cita Marasso, como antecedente, el soneto a Louis de Bavière, de Verlaine:

Salut à votre très unique apothése
et que votre âme ait son cortége, or e fer
sur un air magnifique et joyeux de Wagner.

«Rubén Darío y su creación poética». Biblioteca Nueva. Buenos Aires, sin fecha.

(8) En su *Autobiografía* dice el poeta: «Luego vienen otras poesías, que han llegado a ser las más conocidas y repetidas en España y América, como la 'Sonatina', por ejemplo, que, por las particularidades de su ejecución, yo no sé por qué no ha tentado a algún compositor para ponerle música» (p. 164). Y luego agrega que, a pedido de una excelente arpista cubana que halló en Nueva York, escribió «En el país del Sol». 5.º Ed. Imprenta G. Sáez. Madrid, 1945.

mucho énfasis pero al final música cantada. Esto es lo que ha acontecido con varias de las poesías de Darío. El predominio melódico del verso ha llevado al poema hacia los lindes de lo cantable (9). Fue el éxito de recitadores trashumantes que la prodigaban dentro de una entonación de canto llano. Así pasó con «Sonatina» y otras de parecido vuelo. Pero, ¿no es esto lo que deseaba Darío según su credo de 1868?: «Aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica.» ¿O es que el secreto de la música está más allá de su expresión sonora? O bien que el alma de cada palabra respondía con una melodía ideal, según aventuraba el poeta (10).

Por consiguiente, sin desestimar todo aquello que en Darío representa un mundo de captaciones sensoriales, veamos también, si estas manifestaciones «exteriores» corresponden a un especial paralelismo traspositivo gestado desde la teoría musical. Una intención tan ambiciosa no es para Darío irrazonable (11). El conocimiento de las características de la notación musical aparece tempranamente en las obras del poeta (12), como así también el manejo de registros y tonalidades, claves y terminologías específicas (13).

---

(9) Elisio de Carvalho, en publicación impresa en Río de Janeiro a la llegada del poeta (1906), dice: «Nunca la poesía castellana estuvo más próxima a la música. Positivamente esas *Prosas profanas* son verdaderas músicas, músicas ligeras y tristes, graciosas y nostálgicas, como esas gavotas y esos minuetos que se tocaban en tono menor en los tímidos claves de los Trianones». Reproducido en *Estudios sobre Rubén Darío*, pp. 151-52. F. C. E. México, 1968.

(10) Justo Sierra, en prólogo a *Peregrinaciones*, París, 1901, dice: «La teoría de la melodía ideal, que ha formulado el poeta en treámbulo que va a desencadenar una tempestad literaria, no me convence, porque no define nada...». «No, no es porque cada palabra tenga un alma por lo que el verso de Rubén será verso, sino porque siempre conserva el tema y se agrupa y se cristaliza en una unidad musical; éste es un arte consumado y, aquí puede decirse, no aprendido.» Pp. 138-39. Reproducido en *Estudios sobre Rubén Darío*, op. cit.

(11) Rubén Darío, refiere Balseiro, «tocaba el acordeón y reveleba espléndido sentido musical. Esto en parte condice con algunos conocimientos de la teoría de la música y de la práctica instrumental, abonado también, como se sabe, que el poeta tenía un piano durante sus estancias en Madrid y en París». José A. Balseiro, *op. cit.*

(12) «Somos siete hijas bastardas del rey Apolo; sietes princesas nacidas en el aire, del seno misterioso de nuestra madre la Lira...» «Mi nombre es Fa —dice una de ellas—, me deslizo entre las cuerdas de las arpas, bajo los arcos de las violas, y hago vibrar los sonoros pechos de los bajos.» «Mi nombre es Sol —dice otra—, yo ocupo un escalón elevado en el trono de mi madre la Lira. Tengo nombre de astro y resplandezco ciertamente entre el coro de mis hermanas. Para abrir el secreto del trono en la puerta de plata y en la puerta de oro, hay dos llaves misteriosas. Mi hermana Fa tiene la una, yo tengo la otra. Mi nombre es La —dice otra—, penúltima del poema del sonido. Soy despertadora de los dormidos y titubeantes instrumentos, y la divina y aterciopelada Filomela descansa entre mis senos.» *Cuentos completos de Rubén Darío*, «Las siete bastardas de Apolo«. FCE, México, 1950.

(13) Erika Lorenz, en su interpretación del poema «Sinfonía en Gris Mayor», se pregunta: «¿Tiene la forma musical de la sinfonía algo que ver con la estructuración de este poema, o se trata solamente de una metáfora que transmite una sugestión musical de valor general?». La autora en un principio dudaba de esta relación, al punto de afirmar: «Es inequívoco que los nombres Sinfonía y Sonatina no han sido empleados en el sentido de formas musicales, y que tampoco se refieren tan sólo a una musicalidad del lenguaje». Posteriormente modifica esta apreciación y sostiene, después del análisis del citado poema, que el tipo de composición del mismo está relacionado al modo de la sonata musical. Confirma en detalle el notorio paralelismo entre ambas formas. *Obra colectiva sobre Rubén Darío.*

En el parágrafo 2 se ha visto cómo los dos estamentos básicos de la poesía son usados por Darío con intención correlativa. Sus figuras fónica y significativa se implementan dentro de períodos rítmicos y traspositivos. Concurre también a completar esta expresividad la armonía imitativa de los fonemas vocálicos. Muy utilizada por el poeta con ocasión de referirse a las tonalidades instrumentales, y además fundamentando con ellas, y entre ellas, cierto dinamismo de «movimiento» o «aire musical» determinado por el tipo de fonema vocal usado (cerrado, abierto o normal) que liga el tránsito sonoro al reiterar estos apoyos. La acordada alternancia de este procedimiento resulta de mayor eficacia estética que la referencia directa o alusiva del instrumento. En el primer verso de la poesía: «Era un aire suave...» de *Prosas profanas,* la vocal *a* de los diptongos correspondientes a las palabras «suave» y «pausados» están regidas por la abierta y acentuada de «aire», cuya onda impulsiva se atenúa a través de aquéllas y se resuelve en la segunda *a* de pausados, la que, como casi nota musical, parece aumentar su duración a pesar de la vecindad del acento penúltimo. Algo similar acontece en el tercer verso siguiente, donde las *íes* de principio y final realizan la misma armonía con respecto a las vocales intercalares francas de los cuatro fonemas *a* comprendidas entre los extremos del verso.

Por otra parte, al calificar el poeta al movimiento del poema como «aire» nos lleva al campo de la composición musical. Los acentos principales dividen los compases en un ritmo de tres tiempos, uno fuerte y dos suaves, conocido en el pentagrama como de tres por cuatro, pero que en la danza se ejecuta en dos, como acontece específicamente con el vals, el minueto y la gavota.

La armonía vocálica en este poema resulta tan manifiesta que parecen excusarse las alusiones para darnos a entender qué tipo de tesitura es la que se memora. Así, casi parece redundancia o reiteración ociosa, cuando al verso «e iban frases vagas y tenues suspiros» se le asocia «entre los sollozos de los violoncelos», donde además el triple enlace de la vocal *o* de «sollozos» con las similares de «violoncelo», trabadas entre fonemas sibilantes, evocan el movimiento de los arcos sobre las cuerdas y agregan un matiz más de danza. Tal como se reconoce expresamente en el cuarteto final:

La orquesta perlaba sus mágicas notas,
un coro de sones alados se oía;
galantes pavanas, fugaces gavotas,
cantaban los dulces violines de Hungría.

Esta estructura musical de Darío se constata en otras poesías de tema diverso pero de afinidades armónicas semejantes, cuyo paradigma más elocuente es «Sonatina» (14).

A la propensión de Rubén Darío hacia la música, que le es connatural, se agrega su curiosidad por el ser de su fundamental armonía, que le llevará paulatinamente a la teoría musical, es decir, a las leyes y principios que rige el mundo de los sonidos. Su frase: «Aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica», que ya hemos citado, cobra ahora nuevo sentido. Se comprende la voluntad comprensiva del poeta para ubicarse racionalmente dentro de la teoría y de la técnica de aquel arte.

Se comprende que este conocimiento teorético le ha llevado a Darío a componer poesía según el modo cuantitativo de la métrica grecolatina. Esto equivalía a trasponer el valor durativo de la notación musical al acentual de la sílaba. Ello suponía nuevos valores expresivos (15). En su afán melódico el poeta ha recurrido no sólo a novedades rítmicas, sino también a modificaciones estróficas de todo tipo (16). En esta compulsa de posibilidades expresivas, proyectadas desde el campo musical, tampoco escapan las obras en prosa (17).

---

(14) Sobre la «Sonatina», dice Tomás Navarro: «No se puede decir que haya un simbolismo fonético aplicado de propósito para reforzar el efecto evocativo de las palabras en determinados pasajes de la composición, pero es indudable que hay una intuitiva adaptación fonológica en la que la sensibilidad musical del autor actuó con singular refinamiento». Pp. 195 - 96. Y agrega posteriormente: «Son muchos, como se ve, los elementos que contribuyen a dar a los versos de la 'Sonatina' su carácter musical. No se trata de la simple organización de las sílabas de cada verso bajo las condiciones del acento y de la rima. Al efecto del aumento y realce de las vocales más claras, de las consonantes más sonoras y de los tipos silábicos más flexibles y equilibrados y a la concertada impresión de la armonía vocálica, se suma en esta composición la influencia de la correspondencia semántica o melodía ideal, recurso selecto y poco frecuente, que Rubén Darío estimaba como calidad superior del ritmo. En otras muchas composiciones del mismo poeta y de otros autores, los apoyos de los tiempos marcados se señalan con perfecta regularidad, sin que su efecto produzca la impresión conjunta y armoniosa que el sutil sentido rítmico de Rubén Darío supo lograr en los versos de esta poesía». Pp. 201-02. *Rev. de Filología Española,* IX, «La cantidad silábica en unos versos de Darío». 1922. Reproducido en *Estudios de Fonología Española,* N. Y., 1966.

(15) «Las variaciones de la cantidad silábica, aunque no afecten al valor ideológico de las palabras, tienen especial importancia en la representación de otros elementos no menos esenciales. El alargamiento de la duración normal de una palabra subraya el sentido de la misma; la brevedad lo desvanece y atenúa...» «En determinados efectos rítmicos el acento puede aparecer auxiliado o sustituido por otros elementos de orden fonético, morfológico o semántico. Sólo la proporción cuantitativa permanece en último extremo como condición sustancial de la naturaleza del ritmo.» Tomás Navarro, *op cit.*

(16) Antonio Oliver Belmás, en *Dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío,* dice: «Tipo de verso, hijo de esta clase de poesía, es el llamado de gaita gallega, usado con gran éxito, como sabemos, por Rubén Darío, y que es el más rico en acentos rítmicos. En la poesía musicada como en la acentual, el canto iguala al número de sílabas, no obstante la heterometría de los versos». Y más adelante agrega el crítico: «La poesía de Darío, si no destinada al canto, está en la frontera misma de la música, por la flexibilización del verso, las abundantes y acertadas aliteraciones —el dáctilo dúctil—, por ejemplo, las rimas internas, el terminar los versos con monosílabos —conjunciones, preposiciones, y, por último, la dislocación acentual». *Cuadernos Hispanoamericanos,* agosto-septiembre 1967, p. 405, Madrid.

(17) «Pero no son éstos, entre los recursos formales, los que más acercan la obra narrativa de Darío a sus poemas, sino más bien la rítmica articulación en «estrofas» que encon-

En sus narraciones y cuentos, Darío no deja de aplicar esa ordenación sinfónica que caracteriza sus procedimientos de la poesía. La combinación temática vincula los elementos representativos, a los que asocia inexcusablemente los timbres instrumentales. Así, en *Un sermón:*

> Toda la inmensa basílica estaba llena de un esplendoroso triunfo. De cuando en cuando potentes y profundos estallidos de órgano hacían vibrar de armonía el ambiente oloroso a incienso.

El propio poeta lo reconoce (18). Como cita referencial ilustrativa consignamos que entre la terminología musical es la palabra armonía la más nombrada. En todo el ámbito musical de Darío figuran los más diversos instrumentos. No todos son citados con conocimiento de su función. Muchos atienden a una referencia exclusivamente ornamental. Valen por su presencia. Otros por simple alusión ocasional. Pero los más comunes Rubén los usa con correcto sentido orquestal. En cuanto a la nomenclatura musical se confirma este dominio teorético que el poeta había aprendido en la ciencia de la composición de dicho arte, sin que por ello haya que atribuirle las condiciones de un ejecutante, de un director o de un musicólogo. Aun sin ello es innegable su entrañada sensibilidad para la música (19). Su admirable capacidad de comprender el sentido de la armonía y orquestación, y proyectarlas, con gran acierto, en sus creaciones poéticas mediante el recurso de las trasposiciones de arte.

---

trábamos ya en «El velo de la reina Mab», y que muchos otros cuentos nos presentan en variable proporción», p. XIV. «Ritornelo, tema y variaciones, simetrías, fragmentación del relato en momentos breves y penetrantes, ya con firme gradación del interés, ya con aparente desorden, todo esto da a las páginas narrativas de Darío un relieve y gracia simultáneas de drama y ballet», p. XIX. «A partir de *Azul*, los atisbos fragmentarios se desarrollan y organizan en magistral orquestación...» Rubén Darío lucha contra la inercia idiomática. No quiere ser descriptivo...» «Es justamente en el movimiento sintáctico y rítmico donde mejor se advierte la renovadora aportación de *Azul* a la prosa castellana», p. XXXVIII. *Cuentos completos de Rubén Darío*, «Estudio preliminar de Raimundo Lida». FCE, México, 1950.

(18) Dice Darío al comentar «El velo de la reina Mab»: «Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces —es un hecho reconocido— desconocida en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa. *Historia de mis libros*, op. cit.

(19) Instrumentos citados por Darío: Añafil, arpa, bandolín, bocinas, campanas, campanillas, caja musical, carrizos, címbalo, cítara, clarín, clave, clavecín, clavicordio, cornamusa, crótalos, cuerno, dulzaina, flauta, gaita, guitarra, guzla, laúd, lira, mandolina, oboe, organillo, órgano, pandero, piano, plectro, rabel, salterio, siringa, sistro, tambor, timbales, timbres, tímpanos, tromba, trompa, trompeta, tubas, viola, violín, violoncelo, zampoña.

Términos de la nomenclatura musical: Acento, acorde, alegro, aria, armonía, armónico, arpegio, bailarín, bajo, banda, boleras, bordón, cadencia, cantilena, canción, canto, canto llano, cántico, concierto, compás, coro, cuarteto, cuerda, danza, diana, escalas, escalas cromáticas, fanfarria, fandango, gama, gavota, grave, jota, kyrieleisón, letanía, marcial, marcha, melodía, melopea, medida, modular, música, nocturno, nota, onda, orfeón, orquesta, pauta, pausa, pulsa, preludios, pavana, réquiem, ritmo, romanza, resonar, salmodia, seguidilla, serenata, sinfonía, silencios, sochantre, solo, son, sonata, sonido, sordina, stacatto, timbaleros, tono, tono menor, tarantela, trémolo, trino, unísono, vibrar, voz.

V

Estructura, proyección o movimiento melódico y armonía indican los elementos fundamentales en los que Rubén se apoyó para coordinar sus intenciones expresivas y trasladar a sus creaciones el modo operativo de la teoría musical.

La preceptiva dogmática de la retórica tradicional coartaba la libertad y espontaneidad del escritor. Darío, sin desdeñarla, amplió sus horizontes con variadas y felices innovaciones; pero sobre todo llevó a ella, como se ha dicho, los procedimientos de aquélla. Hizo de la frase, del giro léxico, de los grupos fónicos y semánticos, etc., un motivo o tema musical. Con las trasposiciones y los símbolos, con la modulación que controla y determina los cambios de tono, con el equilibrio de los ritmos en el tiempo, con el dinamismo de tropos y figuras, etc., pudo evocar y asociar armónicamente las distintas intuiciones del mundo fenoménico. La fantasía y la realidad cobraron entonces una dimensión poética desconocida. La armonía operaba el milagro de la concertación. Bajo el contradictorio y sugerente epígrafe de «Las ánforas de Epicuro», el poeta agrupa una serie de sonetos cuya «exterioridad» melódica no desliza graciosamente sobre las curvas superficies de la lira, del cuello enarcado de los cisnes, de las ánforas, sino que recibe el eco profundo de un espacio armónico donde las pautas configuran el tiempo y el silencio:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

(Ama tu ritmo)

No pretendió Rubén Darío rescatar las esencias de un arte para transferirlas a otro. Sabía, y muy bien, que estas hipóstasis eran imposibles. Quiso con toda lucidez llevar su natural propensión, de poeta inspirado, al ámbito de una armonía trascendente cuya convocación presentía como vaga, huidiza y misteriosa realidad. En ella puso, desde

temprano, sus más caras aspiraciones, su esperanza, acaso su fe. Este críptico lirismo no tenía más recurso capital que derivar hacia la música. Y fue música no solamente de apetencias externas, como se ha dicho, sino de esencia musical. Fue armonía. Intimo secreto que el poeta quiso «aprisionar en la trampa de plata de la retórica». Es lo que sostiene a través de uno de los interlocutores de «El velo de la reina Mab»:

> Yo escucho todas las armonías, desde la lira de Terpandro hasta las fantasías orquestales de Wagner. Mis ideales brillan en medio de mis audacias de inspirado. Yo tengo la percepción del filósofo que oye la música de los astros. Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones. Todo cabe en la línea de mis escalas cromáticas.

Rubén Darío vivió esta armonía. La prodigó en sus primeros poemas tras una línea de sencilla expresividad melódica, de notorio despliegue ornamental. Luego el conocimiento de los variados registros sonoros de la paleta orquestal y sus fundamentos teóricos incrementan sus composiciones. Si con ello no elaboró un principio general, al menos dejó indicios a través de toda su obra. Con cierta coherencia y vigor poético se manifiesta en «Ama tu ritmo...», que hemos citado anteriormente.

Empero esta armonía de pronto despierta en el alma del artista una inquietud metafísica:

Y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.
Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye.

(Yo persigo una forma...)

Inquietud que se hace más tensa y angustiante cuando la interrogación desciende verticalmente al fondo de las ánforas:

Y cuando hayan pasado las sedas de la fiesta
decidme los sutiles efluvios de la orquesta
y lo que está suspenso entre el violín y el arco.

¿Qué es lo que está suspenso entre el violín y el arco? La palabra que huye, el silencio, configuran dos formas de interrogación del ser que, aparentemente contrapuestas, se resumían dentro de las pautas ideales de lo que, en Rubén Darío, se llamó armonía. Sólo desde aquí es posible comprender la nobleza de un estilo que se orienta y se define no por los contornos, sino por el espíritu que lo preside y lo concierta

en un modo de ser. Finalmente, un punto nos queda por resolver, que si bien no entra dentro de esta hermenéutica de su estilo, puede aclararnos su intención más señera.

¿Ha sido acaso un músico en potencia Rubén Darío? ¿Una vocación frustrada? Es la interrogación que se ha formulado mi colega y compatriota A. A. Altavista en una reciente conferencia.

JUAN RUIZ DE GALARRETA

Calle 56, núm. 749
LA PLATA (República Argentina)

CARACTERES DE LA LITERATURA URUGUAYA

A Félix Grande

ASPECTOS GEOGRAFICOS

Llanuras, colinas y ciudades y dos grandes ríos: el de la Plata y el Uruguay destacan en el medio geográfico.

Las zonas literarias: Centro, Norte, Litoral y Este, se afilian, en general, a la temática campesina. Lo que pudo ser un predio intermedio —pueblerino— se halla fuertemente influido por la vida rural.

Lo ciudadano de la literatura uruguaya es, en verdad, lo capitalino, el centralismo montevideano y ocasionalmente una fugaz aparición de la ciudad de otros departamentos, exclusivamente en la narrativa.

El Centro y el Norte representan las localizaciones más definidas, no tanto por los accidentes geográficos, cuyos contrastes son excepcionales en el conjunto del país, cuanto por la proximidad del Brasil, que modifica en parte los giros del lenguaje y la uniformidad de las costumbres.

Tierra, río, en distintas gradaciones y paisajes, fijan la perspectiva de lo campesino. Aquella tierra es la *estancia*, el latifundio, el *rancho*, vivienda aislada o en mínimos poblados; el monte estrecho y la ribera que se prolonga como un talud o un llano entre los altos y los bajos de la hidrografía.

La capital también participa del río, pero éste no tiene la morosa delectación lugareña, que se refleja en los escritores del interior. Y no existe, en la capital estrictamente, una literatura del mar; todo es calle, suburbio, psicología centrípeta y objeto de una realidad social (1).

---

(1) ¿Tendría razón cuando Juana de Ibarbourou escribió en su poema *Encuentro* los siguientes versos?:

Y toda la mentira del mar se me ha hecho clara de un golpe.
Quiero el campo como todos los hombres de América lo quieren;
no tenemos entrañas de marinos.
Un antiguo amor de labradores en la sangre nos viene.

El medio geográfico, el clima, la luz, el modismo coloquial, espejan sus caracteres en la obra literaria, de manera que, la del campo, es una gran presión telúrica, demarcada, de percepciones ríspidas y sinestesias agudas; el lenguaje conserva aún las formas de la «barbarie» gauchesca. La ciudad es el *trust* cerebral capitalino; cree dominar la mecánica de sus cercados límites; en un clima para subyacentes, la luz interesa menos que la acción del comprimido personaje montevideano; las sensaciones sufren esa especie de impavidez que da una masa incolora y monótona bajo los tragaluces edilicios. El lenguaje es «civilizador», de intelectual acuñado en la lectura, no en el idioma oral, aunque a veces, *in vitro,* experimenta con el *lunfardo,* sublenguaje de pintoresco graficismo.

La geografía literaria uruguaya y su naturaleza determinarán expresiones que veremos más adelante.

EPOCA Y TIEMPO LITERARIOS

Las épocas notorias de nuestra literatura son: 1.ª La de égida española: coloniaje (ciudadana) y gauchesco-primitiva. 2.ª Republicana (ciudadana) y gauchesco-secundaria, que abarca todo el siglo XIX. 3.ª republicana (ciudadana cosmopolita) y gauchesco-nativista, contemporánea. Las etapas corresponden a claros movimientos políticos y a sus corrientes generadoras: hispanismo, caudillismo, militarismo y gobierno constitucional de derecho. El neoclasicismo, el romanticismo y el modernismo van insertos en esas etapas: hasta 1848, el primero; 1900, el segundo, y 1919, el tercero.

De estas épocas deberían señalarse las generaciones. Lo discutible y lo confuso se vinculan a ellas. Por lo demás, la teoría alemana de las generaciones y su idea de una *gestalt* cíclica ofrecen puntos vulnerables que no es posible dirimir aquí. Por formalidad justamente, no por contenido, parecen generaciones uruguayas la del Club Universitario hacia 1865 y la del Ateneo de 1880, las dos incluidas en el romanticismo (aunque es necesario aclarar que la principal figura literaria —Zorrilla de San Martín— no integraba el Ateneo). El modernismo corresponde en teoría a la de 1900; el vanguardismo, a la de 1920 —el posmodernismo entre 1900 y 1920 no puede considerarse, desde ningún punto de vista, producto de una generación—; la del centenario, a 1930; la de 1936, que agrupó a los intelectuales que lucharon contra la dictadura de Terra; la de 1945, que surge después de la segunda guerra mundial y comienza a expresarse y a definirse hacia 1948, y la más reciente, cuyo año de integración toda-

vía está por fijarse, si bien hay coincidencias que la determinarían en 1954.

En todas estas hipotéticas generaciones hay siempre una individualidad resaltante y hay muchos individualismos irreconciliables en la del modernismo de 1900. Cada autor uruguayo es una ínsula. Tal vez aquella que había descubierto Shaw, ideal y hermosa, con el inconveniente de que nadie podía desembarcar en ella.

El tiempo literario y el tiempo real por momentos se encuentran o se oponen entre los escritores de aquellas épocas. En la literatura afincada, campesina, lo real, lo sincrónico es una constante. La acronología se da en la poesía lírica ciudadana; en la gauchesca y nativista, el *fugit irreparabile tempus!*, un retorno ilusorio a una edad heroica. Según sean las fuerzas de las tendencias en boga, así fluirán las diferencias o coincidencias de los tiempos. El contraste más profundo se observa en la generación del 900: la evasión, el cosmopolitismo y arte puro, de una parte, y la actualidad, el americanismo y arte comprometido, de otra parte de esos escritores.

En cuanto a los «evadidos», algo habrá de cierto en ellos, que no salen de ninguna tradición cultural, que, solitarios sobre una tierra sin pasado, cada poeta puede decir con MacLeish aquello que se desea poblar con tradición ajena: *it is a strange thing to be american.*

Pero, ¿los otros? Tal vez, a su manera, pensaron con César Vallejo que hay aquí «un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene a la vez la corteza indígena y el sustrato común a todos los hombres, al cual propende el artista a través de no importa qué disciplina, teorías o procesos creadores». Y en verdad quizá se plantee en eso la clave de una contradicción, el porqué de los que se quedan y de los que se van en el transcurso del tiempo literario.

COMUNIDADES DE ESCRITORES

Es difícil entender en Uruguay una comunidad de escritores. No existieron nunca grupos como, por ejemplo, la generación del 98 española; excepción hecha de los modernistas uruguayos, se trata aquí de un escritor y sus acólitos, afectivamente de un orden menor, en el que uno ocupa el solio que aquéllos le reconocen como príncipe.

La geografía, sin embargo, une lo que separa el hombre. Las épocas integran comunidades que no han sido coetáneas.

Si trazamos un mapa de la república literaria y una gráfica de sus épocas, un mismo fenómeno se reitera inexorablemente: el 80 por 100 de los escritores uruguayos han nacido en departamentos

del interior y vienen a integrarse, por último, a la vida intelectual capitalina. Los motivos fundamentales del traslado son el económico y el cultural. La integración, pues, hay que encararla en este sentido, lo cual no significa que tales escritores se «ciudadanicen» literariamente considerados.

Todos los escritores provienen de una clase pequeño-burguesa. Un porcentaje mínimo de las profesiones liberales; ninguno de la clase obrera que permanezca en ella; y no hay herencias evidentes en las artes y en las letras de campesinos, técnicos, políticos, militares, diplomáticos, etc., que transmitan valores a considerar.

NIVEL DE LETRADOS

El escritor se cría solo. El Uruguay tiene tres casos de intelectuales letrados con formación universitaria sobresalientes: Acevedo Díaz, Zorrilla de San Martín y Oribe, y dos o tres casos de menos categoría; todos los demás son autodidactos.

La autodidaxia provee defectos y virtudes; el babelismo de las lecturas, la adquisición de una cultura indisciplinada, la ausencia de rigor autocrítico, que deben relacionarse con la busca del oficio o el arte de aprender a escribir; la intuición —no imponderable— y los planos sucesivos, desde la observación hasta el conocimiento, el deslinde posterior de influencias, el procedimiento empírico de llevar al libro la vida, lo que la vida reveló (en los realistas) y lo que el sueño y la *distance intérieure* cristalizó (en los cosmopolitas).

El escritor uruguayo ha parcelado la cultura; la suya es una cultura casi exclusivamente literaria y escasamente lingüística. De pronto ese escritor se encierra en una buhardilla o en un villorrio y cree que el mundo limita con su ventana o con un árbol. La perspectiva es de una absoluta miopía intelectual; cree más en sí mismo que en los valores supraindividuales del país. Supone que la caída de la manzana que vio Newton y la ley de la gravitación universal son una misma cosa y que el genio necesita de la caída de la manzana y no de Galileo, Kleper y Huygens y del esfuerzo colectivo y acumulativo de la ciencia o de la cultura para llegar a la magnitud de su obra. De aquí se explica el desarraigo de la literatura en profundidad, en interrelación creadora, esa calidad de pampa de la que el escritor es colono, que nunca termina de parecerse a un desierto. Las pocas excepciones, claro, han fundamentado los pocos caracteres desde donde se atalayan las primeras esencias de la nacionalidad.

INFLUENCIAS. XENOFILIA

La sabiduría sólo existe en el exterior. Las influencias provienen de las «lecturas favoritas» en una abrumadora mayoría de fuentes extranjeras, extraídas de una corriente literaria: románticos españoles, franceses, ingleses; simbolistas, positivistas, naturalistas e idealistas europeos; poetas y novelistas norteamericanos. En último término, hispanoamericanos. La corriente literaria se reduce, por fin, a dos o tres escritores-guías, porque el individualismo aísla obras sin penetrar en el proceso histórico-social que las genera. Esta xenofilia, que sólo interpreta autores, explicaría, por ejemplo, el arte barroco a través de un «barroquista» y no a través del siglo XVII para verificar la existencia de una literatura barroca y comprender la complejidad de sus valores; aquella xenofilia concluye por imitar y no crear, aunque más no fuese, sobre el espíritu de la letra. En este punto encontramos el desmembramiento entre lo que cultura y expresión hacen cuando el escritor no tiene voluntad de conciliarlas y se llega a leer en una poetisa que parece muy nativa, americana, este pobre prejuicio: «El vocabulario hispanoamericano corriente es de una miseria que puede llamarse desértica. La lectura de muchos pedagogos criollos prueba de sobra lo que aquí afirmamos, pues son generalmente unos libros jaleados, tiesos, chatos y grises... ¡Qué linda sería una mocedad sudamericana que hablase, a lo menos, como el campesino de Córdoba, de Toledo, de Salamanca! Yo querría volver a vivir para oírla. Tendría gracia, donaire, color y sabor, agilidad y jocundidad en cada decir, en el preguntar y en el responder, en el describir y el narrar, hasta en el enamorar y pelear.»

Ese párrafo, de una hispanofilia puramente superficial, que afirma la muy chilena Gabriela Mistral, se da de horro contra otro, de alguien que sabe ver la comunidad del idioma desde la comunidad de la cultura, y así escribe Laín Entralgo: «Todo lo que haga Hispanoamérica, incluso aquello por lo cual parece apartarse de España, enriquece al español que de veras lo convive; todo lo que España haga, hasta cuando más parezca meterse en sí misma, aumenta el haber espiritual del hispanoamericano que por sí mismo lo compadezca. Y ello por obra de los profundos hábitos del idioma común, por encima y por debajo de sus mil y una diferencias locales, ha impreso en el ser mismo de cuantos hablan y paladean como suyo ese idioma medular y esa última sensibilidad por él creada, en cuya virtud un poema gauchesco puede ser plenamente eficaz en Castilla y conmover en la Pampa un cantar extremeño o murciano.»

Rubén Darío hizo un comentario que puede suscribir cualquier cosmopolita uruguayo: «La adquirida cultura europea nos hace extranjeros en nuestros propios países; cuando llegamos a Europa, es decir, a Francia, descubrimos la verdadera patria, porque en ella se dieron cita los elementos que formaron nuestra manera de concebir lo bueno y lo bello del mundo.»

Confesar eso y escribir en español —y en un español magnífico— es propio de un gran poeta y un pésimo racionalista. Probablemente Jules Supervielle se divirtiera con semejante contradicción.

LOS AFINCADOS

De frente a los cosmopolitas hay una literatura que pretende rasgos peculiares, que ve la necesidad de asumir una índole uruguaya. Ha preferido el exabrupto de Souday de ser «bárbara»: *Qui n'est grec ni chrétien est barbare et n'a plus rien pour marquer sa barbarie.* Y Sarmiento dividió también estos mundos con una raya que separa la «civilización» y la «barbarie». Alberdi estaba de acuerdo en reconocerlo: «En América todo lo que no es europeo es bárbaro; no hay otra división, sino ésta: 1) el indígena, es decir, el salvaje; 2) el europeo, es decir, nosotros que nacemos en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán, dios de los indígenas.»

En Uruguay, producida la exterminación indígena por los que también decían ser civilizados y creer en Jesucristo, el problema continuó siendo el mismo, pues un problema de estructura social y política no se detiene en hombres, sean blancos o indios. El conflicto fue planteado entre nosotros por José Pedro Varela (2) en una polémica con Lucas Herrera y Obes, defensor de la aristocracia intelectual, que tendía a «perfeccionar la educación de los que se educan». Y con razón Juan Manuel Blanes acusaba a esos «liberales» de la alta burguesía de «enemigos de la historia nacional, enemigos de la infancia nacional». No en vano creía Blanes en la revolución artiguista, al extremo de mostrar en su gran obra pictórica los «bárbaros» que la hicieron. En suma, la «civilización» encaraba el reverso de la medalla: una cultura al servicio de la realidad vernácula, sea ésta cual fuera, si caracterizaba histórica, humana, socialmente al país. Varela y Blanes

(2) «... por la misma razón que existe ese antagonismo, es tanto más necesario llevar a la campaña la luz de la civilización y las mejoras del progreso. Es una necesidad y es un deber, porque en el fondo de ese odio que los gauchos tienen a los hombres civilizados hay algo de justo, de natural, de lógico. Es el resultado del abandono injustificable en que se ha tenido siempre a la campaña, de esa posición de paria que se ha dado siempre a los gauchos...» (1868).

viajaron, estudiaron, conocieron tanto como los más letrados de la época, pero pensaron muy distintamente.

La de los afincados, pues, es una literatura de conflicto. El conflicto tiene un nítido extracto social en Uruguay y en toda Hispanoamérica, envuelto en el indianismo, el indigenismo, el criollismo, que todavía —justo es decirlo— no conforma una nacionalidad. La narrativa, por ejemplo, abusa del regionalismo y del costumbrismo, pero esto es un fenómeno de crisis; se busca el crecimiento típico; se opone al cosmopolitismo lo geográfico, lo histórico, lo económico, porque no se halla aún el sincretismo del fenómeno cultural. De este modo cabe aplicarle a nuestra literatura las mismas palabras que Augusto Guzmán empleaba, refiriéndose a su país: «La novela boliviana no ha alcanzado todavía a popularizar en el plano de la opinión y de la cultura un tipo, un personaje específicamente boliviano que resuma en su historia y psicología los complejos de este pueblo heterogéneo y variado como su propio territorio. La vida nacional, en proceso de formación, todavía no ha creado ese tipo. Por consiguiente, las encarnaciones más o menos afortunadas pertenecen a una región o a una capa social determinada.»

De todos modos no son los cosmopolitas los que pueden darnos ese tipo; así como el petróleo, el caucho o la carne propios no enriquecen las reservas financieras de nuestros países, menos enriquecerán las reservas de un grupo de escritores el patrimonio de una literatura que no tiene interés en contribuir a definir una nacionalidad. El problema no es el del reconocimiento —posible— de un talento individual estéticamente valioso en su cosmopolitismo, como puede señalarse en la literatura uruguaya *ahora;* pero conformada esa nacionalidad después, ¿quién asegura su integración y su supervivencia? No tenemos ningún grado «universal» de la literatura; lo estéticamente «valioso» es también un término precario y puede llegar el momento del *hic jacet.* Los dioses griegos eran inmortales y murieron los dioses. Todo lo que vive es la *cultura griega,* el hombre griego, «el verdadero dios que vive en ella y no envejece» (v. 872 y s. *Edipo rey,* Sófocles).

LA UNIVERSIDAD Y EL CENTRALISMO UNIVERSITARIO

Zum Felde confundió en el *Proceso intelectual del Uruguay* «la crisis de la cultura universitaria» con la crisis de la estructura económico-social. Coinciderė con él en la crítica a una pedagogía, pero la Universidad no es una causa por sí misma.

Estimada en la vida democrática del país, la Universidad no ha podido desarrollarse y transformarse porque está envarada y sujeta por el atraso técnico, industrial, científico, etc., del país.

El valor de la gente en todas las capas sociales y en todas las direcciones de la vida social es un propósito; mas la Universidad no ha dejado de estar condicionada al privilegio de una clase que puso en marcha la imposición selectiva y política; estas restricciones no reflejan evidentemente la realidad popular. A este respecto, tenemos que fijarnos en cuáles son las direcciones de esa pedagogía social y a dónde se encamina, cuál es su finalidad.

La enseñanza universitaria padece de las generalizaciones y las desproporciones propias de planificaciones teóricas, abstractas, que casi son una meta en sí mismas, puesto que no se adaptan a las necesidades fundamentales de lo económico, administrativo y social del país.

Puede dar cien o mil abogados que conocerán muy bien el Derecho romano, pero no da, de otra manera, juristas que intervengan con un alto nivel profesional en la organización de leyes e instituciones que representan las planificaciones sociales y populares del Estado. Hay profesiones de radical interés contra el subdesarrollo y la consiguiente aleación de la cultura que son aquí inexistentes; un programa puede exigir el estudio de la filosofía kantiana, pero no puede proponer el estudio de la oceanografía —dentro de un país de enorme importancia marítima— porque la estructura económica no incluye la explotación científica de esa riqueza. La ausencia de una reforma agraria impide la intensificación y la diversificación de la agricultura y reduce a un mínimo la formación de agrónomos, biólogos, etc., así como el latifundio no se vincula a la minería y a la explotación del suelo, por lo que los geógrafos aficionados hacen las veces de ingenieros de minas o de geólogos.

Las muchas contradicciones relativas a una realidad económica se ven en la desarticulación de la docencia, en la inconexión de la teoría con la necesidad práctica y en la hipertrofia de algunas asignaturas y profesiones.

A pesar de esto, la Universidad intenta una pedagogía social. Pero la Univesidad no puede hacer el milagro de superar la dicotomía a que está condenada su consecuente superestructura.

Semejante hecho afecta profundamente la razón cultural, su democracia educadora. El peor síntoma es el de su centralismo, el obligar al pueblo a estudiar en Montevideo o, como es más claro, a no estudiar.

Contra todo esto fueron José Pedro Varela y sus maestros. El privilegio imponía al principio un campo sin escuelas, pero no pudo sostenerlo; lo exigió después con la enseñanza secundaria, pero tampoco logró condenar a los medios rurales populares a su derecho a educarse. La más alta de las formas disciplinadas de la cultura aún es inaccesible a ese derecho.

El escritor, de cuya estadística concluimos que en un mayor porcentaje corresponde a las ciudades del interior de la República, ha seguido dos caminos: llegar y aprender en la capital, «todopoderosa de ilustración», o replegarse en un ambiente de ínfima categoría intelectual.

Curiosamente, el escritor ha venido a la capital, pero no ha reconocido ninguna primacía universitaria. El que no vino transigió con un destino menor, que, desde luego, es inevitable observar en su obra.

El escritor que ha permanecido ajeno a la Universidad, estando próximo a ella, es porque no ha creído absolutamente en ella y porque se le planteaba el doble esfuerzo de trabajar y estudiar simultáneamente. La cantidad superior de escritores reconocidos hoy se formó antes de la existencia —mucho más atractiva— de la Facultad de Humanidades. Y tampoco a ésta fueron adictos, creemos que por las mismas razones que tuvieron con la Universidad, justificadas después, puesto que la Facultad de Humanidades, en cuanto a letras se refiere, no ha sido nada más que una fábrica de licenciados.

Una y otra, Universidad y Facultad, sufren las contradicciones que antes señalamos; pero es esencialmente la Universidad la que entronca incisiva en el problema de los escritores. El salto a grandes futuros de la literatura no está sólo en el escritor ni en su esfuerzo y en las cualidades de su talento individual al crear una obra definitiva, homérica, por así decirlo, que valga tanto por él como por el país que representa, suponiendo que éste busca una permanencia más trascendental y profunda. Si la Universidad enseña a todo ese país, el escritor se verá exigido por la cultura —lo que no sucede hoy— y tendrá lectores. Aunque bien es cierto que los escritores uruguayos han hecho mucho más de lo posible en muchos casos; es muy difícil vivir entre la vocación y el hambre.

LA TRADICION CULTURAL EUROPEA Y NOSOTROS

Gustavo Le Bon tenía una solución para el problema americano, brutal pero sintomática; creyó que «el destino final de esta mitad de América (latina) es regresar a la barbarie primitiva, a menos que los

Estados Unidos le presten el inmenso servicio de conquistarla». Con Le Bon están todavía hoy algunos intelectuales. Ya testimoniaba Roberto Giusti una parte del transfuguismo: «Europa empezó a ser meta de la obligada peregrinación de la burguesía argentina (y uruguaya, chilena, etc.), dueña de la tierra donde se multiplicaba el ganado y extendía la agricultura; ésta, por el esfuerzo de los emigrantes radicados en su nueva patria. El viaje a París y otras grandes capitales europeas se hizo una necesidad para los ricos y los intelectuales ambiciosos de más vastos horizontes. Entre los últimos hubo, singularmente hacia principios del siglo actual, algunos que prefirieron establecerse en París e incorporarse a la bohemia del barrio latino o de Montmartre antes que realizar su labor literaria en su patria.»

El problema «tradición cultural europea» tiene muchas variantes. Pragmáticas y metafísicas, según sean los escritores. Wolfe, MacLeish, Crane, en Norteamérica, incitaron agudamente la soledad del escritor americano frente a la tradición, es decir, a un tiempo consolidado por la Historia y, más aún, a una especie de «sinfronismo» que afecta tanto lo biológico como lo intelectual. Schiller, en una dimensión más absoluta, pretendía al poeta «contemporáneo de todas las edades». Ello no es ajeno al ansia de inmortalidad, de donde se propone la cualidad metafísica, para la que Crane intentó tender el puente *(The Bridge)* antes temporal que espacial. Sin embargo, Whitman, Poe, Emerson asumieron la realidad circundante sin angustiarse por el destino no tradicional de sus obras (ellos mismos eran su propia tradición). Desde esta parte de América, Vallejo es también una variante que va desde su «moriré en París con aguacero» hasta la dura conciencia telúrica de su Perú indígena. En algunos escritores hay un complejo de inferioridad; en otros, un complejo de superioridad; la cultura europea los presenta, por comparación, desde esa doble psicología. La *élite* o la *intelligentzia* local, aparte de cualquier nacionalismo creador, aumenta la disociación del conflicto y armonías de razas en América, llevando a una consecuencia última la «raza inferior» (!) hispanoamericana que compulsó la tesis de Sarmiento. Pero Ricardo Rojas, en *Eurindia,* tenía otra solución: en su idealidad buscaba la síntesis cotradicional del ser americano. Y claro es asimismo que estas incitaciones están planteadas desde una superestructura. A la *intelligentzia* —y no nos referimos ahora ni a Sarmiento ni a Rojas— le es indiferente de qué modo pueda afectarla la situación viva e inmediata de una nación. Esta situación hace de otro modo la llamada literatura del indigenismo, que se enfrenta a la del europeís-

mo. Una sueña con los Campos Elíseos; la otra yace atenta a la tierra propia, de la que puede saber, con el periodista del *New York Times* Foster Hailey, que en Sudamérica «se estima que el 60 por 100 de los niños que nacen mueren dentro del primer año. Los que sobreviven alcanzan en promedio a vivir treinta y cinco años, es decir la mitad del promedio de vida de los Estados Unidos».

Los puntos opuestos no son, en suma, una simple etiología cultural, salvo cerrando los ojos a todas las lacras del continente.

El apriorismo ha deshumanizado siempre a la literatura. Los dos ejemplos de estas tendencias se ven en el kantismo formal de Jorge Luis Borges tanto como en el materialismo sectario de Icaza.

El reducto de la cultura europea se explana cuando aparece la comunidad del idioma. «A nuestro parecer —dice Enrique Díez Canedo—, no hay alternativa posible: o una sola literatura con la de España, o tantas, si no como repúblicas, más o menos artificiales en sus límites, como países naturales haya en la América de habla española».

Lo hispano estará presente siempre en la literatura de nuestros países mientras se expresa en la lengua de Castilla. Y no podría suceder indistintamente porque, como afirmaba Vossler, el lenguaje «acompaña y circunda no sólo nuestros actos espirituales, sino también nuestra existencia espiritual: no sólo el hombre que produce, sino lo que el hombre es». De todas las tradiciones es la del lenguaje la más radicalmente temporal, y cuando pensamos, aun creyéndonos aislar del mundo, reconocemos el tributo significativo de una cultura que incorporamos en el más solitario rincón de nuestros países. La textura del idioma vale tanto como el inevitable preestilo de cualquier acepción del siglo XIII, cuando no existía América para Europa ni Europa para América.

Nosotros hemos observado la gravitación de España en el sentido de la «compensación» (cultural en todo caso) que sostenía Adler y el acercamiento súbito de influjo en las características de nuestra propia percepción histórica. Vale suponer que el idioma por representación invertía los términos, hallando por fin el objetivo, del que antes conocíamos el significado: ver un chopo o un castillo es adquirir definitivamente la realidad que sustituimos por la diacronía del símbolo.

En todo esto, el escritor uruguayo resuelve su actitud. El medio rural lo afilia al americanismo y al nacionalismo; una *élite,* el cosmopolitismo, y media docena de autores más formulan un sincretismo autónomo, esto es, la cultura europea profundiza las corrientes lite-

rarias; pero esas corrientes deben ser configuradas por la realidad del país. El tema, si se encara en este sentido, implicaría una realidad de superficie. El escritor debe captar un carácter esencial y, por esencial, independiente. De cierto modo así es el impresionismo de Figari, más la interpretación «para cultos» del fenómeno uruguayo, que acampa en la monumentalidad de *La epopeya de Artigas*, de Juan Zorrilla de San Martín. En ello va, para la cultura, la «acción recíproca» de Simmel. Y allí terminaría la *resemblance* de lo campesino y la esquizofrenia de lo cosmopolita. Entonces hablaríamos de un único carácter de la literatura uruguaya.

II

ORIGENES DE LA LITERATURA URUGUAYA

A los arquetipos de las tradiciones antiguas: rapsodas, juglares, segreres, etc., agregamos nosotros con parecida índole al *payador*. Difícil es explicar a este cantor errante por sí solo si no reconocemos que el surgimiento de su vida fue también el mismo de aquellos que han hecho la literatura popular en todo tiempo y que resulta circunstanciado de igual modo que el rapsoda o el juglar. Las diferencias sociológicas o geográficas, los elementos étnicos o históricos no alcanzan a modificar el origen común de todos los pueblos en el comienzo de la poesía. La principal comunidad de esos comienzos es el canto anónimo y universalmente considerado, incurso en la necesidad de una expresión humana idéntica para todos los hombres.

El Uruguay, ocupado por aborígenes sin ninguna tradición literaria ni cultural y en estados tribales de ínfima existencia, obtiene de la civilización española una inmigración de dos clases: primera, el soldado, integrante de las mesnadas reales para los fines de la conquista, de una categoría intelectual deficiente; segunda, las misiones jesuíticas, coadyuvadoras de la misma conquista, llegadas a catequizar y a convertir a los aborígenes, de una categoría intelectual eficiente y en posesión de una cultura fundamental. De esta doble y disímil inmigración vienen a procrearse: *a)* el gaucho, tipo social, generado por el soldado español en una india, y *b)* la formación cultural, generada por los jesuitas en Montevideo.

Mientras la soldadesca se diseminó sobre los cuatro puntos cardinales del país, creando la descendencia hispanoindígena, inculta y semibárbara, los jesuitas, más reducidos a las periferias de las ciudades y villorrios, creaban la descendencia cristiana y civil del pen-

samiento colonial. La ciudad y el campo no llegarían a encontrarse y accidentalmente a comprenderse hasta la aparición de Artigas, único nexo genial de las contradicciones, que dio en llamar Sarmiento *civilización y barbarie.* Sin embargo, la poesía popular —y mucho después la narrativa— fue un brote extractivo de aquella *barbarie.*

En el siglo XVIII los núcleos sociales habidos en el territorio uruguayo son los siguientes: aborígenes, gauchos, españoles y negros. Los ambientes de los dos primeros son el campo, los montes, los ríos. Con vida nómada, hostilizada por la colonización, los indios y los gauchos no tienen, a pesar de ellos, relaciones mutuas, sino adversas. Asimismo, los cuatro núcleos sociales se hallan divorciados de toda posible homogeneidad, irreductibles en sus costumbres y sus confrontaciones; el gaucho no observa leyes; el indio es ordenado por cacicazgo; el español sirve al rey y el negro sirve al español. El medio geográfico determinaba una marcada idiosincrasia en cada grupo, siendo los indios y gauchos hombres más del espacio que del tiempo; ese espacio y su topografía condiciona psicológicamente a sus habitantes. Llanos y «cuchillas», ríos y riberas son posesiones totalitarias y vitales de gauchos y de indios. A lo que fuese presencia sedentaria o trashumancia lenta llegó el caballo —prodigio dinámico— para el desplazamiento y el domeño del camino, y desde él, la mayor destreza del lazo y de la boleadora. El caballo eleva al indio por sobre su antigua indolencia y afirma al gaucho a lomos de su constante anarquía. En la Naturaleza abierta adquiere el gaucho ojos sagaces y oídos sensibilísimos. El clima lo acetrina y controvierte; la fauna lo hace cauto con el puma y el jaguar, cinegético con el ñandú y el venado, manso con los pájaros. La flora le da un sentido medicinal o curioso; habituado a hacer de su límite el horizonte, el paisaje es su mundo congénito, y las estrellas —y su cosmogonía—, un misterio al que sus continuos peligros telúricos no le dan tiempo a interrogar.

El tiempo del gaucho era luna o sol; sus cohabitantes humanos: el español, un enemigo; el indio, la presencia del malón. Sin una idea clara de su propio pasado, de su época, de su futuro, el gaucho existía en una permanente actualidad transitoria. Algo iba, sin embargo, a iniciar su sociabilidad, su entrada a un mundo más temporal y efectivo. La *pulpería* fue el comienzo —la escuela— de ese mundo.

A esa pulpería llegaba el payador, individuo nómada, de oscuros antecedentes sociales, intuitivo en el canto y agudo en el contrapunto improvisado, con uno o más payadores en desafío.

La métrica de los payadores era exclusivamente octosilábica, asonante o consonante en cuartetas, por lo común en el segundo y cuarto

versos de cada copla o variación independiente de un tema central. Aunque rara entonces, también usaba la décima o espinela. La música más común, de la que se acompañaba en su guitarra, era el *cielito*. El conocimiento directo de estas manifestaciones populares llega a través de la obra de Bartolomé Hidalgo.

El payador viene desde los campos ignorados de la América colonial a intervenir directamente en el movimiento revolucionario de la independencia, donde adquiere su verdadera estatura, histórica y social. Como dice Moya, «su guitarra y su canto son nuevas armas, poderosísimas armas, porque el canto del payador en guerra provoca sugestiones y enardecimientos capaces de convertir a un puñado de pueblo en un torbellino asolador, y porque siembra que ese canto realiza en los espíritus es de tal condición, que ni el temor ni el padecer podrían ya detener o agostar los brotes de rebeldía (...)».

El payador, pues, reitera en la fase de la revolución americana la tradición del canto como un destino de su pueblo.

EL ROMANTICISMO

Después del payador y de su apogeo histórico-político llega el tumulto de una organización nacional, en el que la literatura como las instituciones sociales son una nebulosa. Pasando por un efímero remedo del primer romanticismo (hacia 1840), éste no se consolida sino después de la muerte de Acuña de Figueroa (1862), autor neoclásico y regidor del gusto literario en el obliterado ambiente de su época.

El romanticismo aparece cuando el imperio napoleónico llega a su fin y el orleanismo retoma los destinos de Francia, mudanza política que no afectaría el orden social. Al arcabuzazo político y administrativo que la Revolución francesa destruyera no volvería a imperar. Como en todas las épocas de transformación social, el organismo económico de la nacionalidad había pasado por mutaciones profundas y bruscas. Las grandes fortunas de la monarquía, fundadas en los derechos derogados, cederían lugar a otras fortunas, hechas al calor de las refriegas desencadenadas por el «corso». Los abastecimientos a los ejércitos que marchaban hacia los cuatro puntos cardinales dieron impulso a muchas industrias y a la formación de grandes fortunas. La gran burguesía en los salones de la Restauración va a sustituir a la vieja nobleza latifundista. En este acto de transposiciones, el romanticismo agradaría al común de los hombres en su manera de exponer los sentimientos populares, enredándolos en complicada

trama, de la cual surgía triunfante la virtud general, el sentimiento calcado por el preconcepto, el amor desigual, el reflejo de la emancipación de la burguesía y el idealismo liberal o idealismo proletario de Víctor Hugo en *Los miserables.*

En el Uruguay también el romanticismo trae un sentido de emancipación: la nacionalidad iniciaba su existencia autónoma con una lenta salida de la estructura colonial y habiendo pasado por la prueba durísima de la revolución artiguista, buscando nuevos moldes a las instituciones. El romanticismo traía un medio de expresión para una posible autonomía mental (fue lo que creyeron los exiliados argentinos); pero se entendió esa autonomía respecto a España para incurrir en una dependencia servil de los franceses.

El movimiento romántico fue una variante tardía de la evolución europea; más precisamente, francesa: ecos de ideas ajenas. Los figurines extranjeros vestían la pobreza nacional. Los intelectuales, primero en el Club Universitario y después en el Ateneo —reunión de una minoría de letrados— separan la imaginación de la realidad; son políticos de libros, de discursos innocuos, de estilos pomposos y «elegantes», o si no, periodistas sarcásticos y compulsivos. Entre los poetas, si lo fueron, el romanticismo era una enfermedad que los hacía sentirse víctimas de males incurables; bajo estos cielos, si declamaban Musset o Byron en Francia o Inglaterra, aquí los imitaban con el retraso que «el mal del siglo» demoraba en cruzar las aduanas. Por lo demás, gran parte del afrancesamiento romántico tenía que esperar la aclimatación española, pues a pesar de todo la literatura española todavía era una influencia inevitable.

El país en tanto pasaba del caudillismo al militarismo, a un poder central, omnímodo, que pretendía absorber todas las fuerzas y disociar el arbitrio de las clases rurales, de inmenso dominio desde la época colonial. En su obra de centralización a todo trance contra el caudillismo, Latorre descarga los golpes más directos sobre la oligarquía; pero la amputación de poderes de los clanes que llevaba a efecto produce levantamientos, y esto se repetía desde la independencia hasta la sofocación de los caudillos. Coartados los grandes poderes de la oligarquía, se conducía entonces a una formación del poder urbano, de donde la ciudad pasó a preponderar sobre el campo en la evolución uruguaya. La *élite* urbana adquiría su cultura como si viviera en el extranjero, por la lectura, por la copia, por la tendencia imitativa, divorciada del resto del país y con ello de las íntimas vivencias nacionales, que no se interpolaban. En el terreno de las letras la primacía perteneció casi siempre a los franceses, y en el

plano de los postulados políticos al predominio económico inglés y desde la guerra de la Triple Alianza, también a la influencia norteamericana.

Las fuerzas que jugaban en el cuadro del país, movidas por los acontecimientos e impulsadas por la obra de centralización del militarismo, serían conducidas a coordinarse, resultando la formación de una clase media inexistente en la fase colonial, en que la sociedad sólo tenía dos estamentos. La casta militar pasó a ocupar la decisión de los actos políticos; el clero también asciende, y Jacinto Vera se convierte en un obispo independiente de la diócesis de Buenos Aires.

El militarismo, entonces única forma de gobierno, elevó la elocuencia política de los románticos en defensa de la libertad, que se veía como una especie de Arcadia democrática. La fase de la disociación campo-ciudad estaba marcada agudamente, y la oligarquía y su cabeza visible, el caudillo, en retroceso.

En medio de todo ello, la intelectualidad romántica no pasaba del dominio de la pura teoría, en la que no se encontraba la profunda realidad del país, ni las orientaciones precisas, dictadas por su formación, por sus orígenes populares, por las tendencias de su pueblo y las condiciones del ambiente. Tanto daba el caso, porque ahora eran esos románticos los formidables tribunos de un Estado ideal dentro de un Estado apoyado por el sable.

Pero hubo, claro, programas de lucha y visión de la realidad en los románticos más lúcidos. Entre ellos uno, cuyo talento excepcional representó una de esas individualidades opimas y admirables que marcan a fuego los tiempos difíciles: José Pedro Varela. Y otro después, muy culto a la europea y también profundamente uruguayo: Juan Zorrilla de San Martín, y, por último, Eduardo Acevedo Díaz, venido del romanticismo a rescatar el tema nacional, transformando la prosa en poderoso relieve realista.

LOS MODERNISTAS

Hacia fines del siglo XIX comienza el modernismo uruguayo, a pesar de que ya hacia 1880 hay síntomas de él en otros países hispanoamericanos. La macrocefalia del centralismo político ha llegado a su auge, y aun cuando quede algún caudillo como Aparicio Saravia, lo que éste representaba será definitivamente derrotado. El país tiende a industrializarse. La oligarquía necesita ingresar al Parlamento, a la Administración, a cierto estado de «derecho». Lo político

es forma de otra *élite* letrada. El caudillo aparece ahora como líder político, blanco o colorado, enfrentado por el dominio de intereses. En este período lleva la mejor parte José Batlle y Ordóñez. La inmigración, el jacobinismo, la creciente militancia obrera y decenas de autores europeos de las teorías más dispares, todo se mezcla en este modernismo, en el que «hubo un primitivo movimiento de *evasión,* en el cual los poetas escribieron de temas exóticos e imaginarios y buscaron refugio en la torre de marfil de la poesía. Luego una ola de *mundonovismo,* en la cual los modernistas dirigieron su atención a la historia, al paisaje y a las gentes propias de Hispanoamérica». A la primera tendencia pertenece Julio Herrera y Reissig como representante más típico; a la segunda tendencia, Florencio Sánchez y los narradores. También, aunque desde un punto de vista muy singular, el *Ariel,* de Rodó.

Los escritores —algunos, anarquistas— no tuvieron —como sus antecesores románticos— ninguna efectividad política. La situación del país ya era otra, y el escritor en ella, una realidad secundaria.

El modernismo se contrae ante todo a ser literatura. La poesía y la prosa toman gran vuelo; la primera, como una consecuencia del simbolismo.

En 1886 apareció en *Le Figaro* un manifiesto firmado por Jean Moréas (el ateniense Papadiàmantopoulos) en el que se proclamaba una honda adversión hacia lo objetivo y a la sensibilidad formalmente poética. Se entronizaba el propósito de vertir ideas con una forma sensible que no tuviese en sí misma su fin (contra la teoría del culto de la palabra por la palabra), sino que sirviera a las sensaciones. En su progresivo desarrollo el simbolismo concretó rasgos más esenciales contra la impasibilidad parnasiana, contra el excesivo acicalamiento de la forma y contra la sujeción a la estrofa, a la que opuso la polimetría y el versolibrismo, proclamado por Jules Laforgue (casualmente nacido en Uruguay), si bien no de una manera absoluta. Lo que antes era precisión y detalle fue en los simbolistas vaguedad, sugerencia, matiz. De aquí arranca el descubrimiento que es núcleo de toda la poesía modernista: la correspondencia de sensaciones. Si la significación y el valor de las palabras están en función de una sugerencia de las sensaciones, será verdad —poética—, naturalmente, lo que intuyó Baudelaire: *los colores y los sonidos se confunden,* es decir, pueden unos ser los ecos de los otros. Y admitida la capacidad plurisensorial de cada sentido (aunque sea una metáfora sobrentendida o adivinada), entramos en un mundo inédito entonces, con *relámpagos amargos, lunas de plata melancólicas, vientos rojos,* etc. Reve-

lación que, a partir de Baudelaire, impone una nueva evidencia poética (3).

El simbolismo, que abarcó el período que va desde 1887 hasta 1902, logró su plenitud en 1890 con Moréas, Laforgue, Nerval, Viellé Griffin, Lautréamont y, por encima de todos, con Mallarmé y Verlaine, si bien el primero de éstos derivó hacia un simbolismo hermético, en lucha constante con el hallazgo significativo, y el segundo, con la búsqueda que fusionara lo simbolista con lo parnasiano.

Evidentemente, y a través de Rubén Darío, esa lírica francesa es el punto de partida de nuestro modernismo. Este, como todo movimiento innovador, se proponía destruir, revisar, seleccionar y crear; su actitud es la del impulso desafiante y rebelde a todo lo que creía caduco: ideas, sentimientos, metáforas, métrica del pasado. Rubén Darío se erige en revulsionador de la tradición hispana. Pero los españoles —Juan Ramón Jiménez, por ejemplo— han separado o trascendido al modernismo de Darío. Para ellos fue el modernismo una tendencia general y alcanzó a todos, a la cultura en sus variadas manifestaciones: «era —dice Juan Ramón— el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento *de entusiasmo hacia la belleza.* Y Rufino Blanco Fombona añadirá: «Para no asfixiarnos, abrimos la boca.» Lo más común y señalado de los poetas modernistas es el ansia de evasión: «Casi todos los modernistas americanos —escribe Castagnino— buscaron apartarse del medio vulgar en el cual les tocó vivir, a través de la ensoñación. Y forjaron mundos extraños. A casi todos les cuadra el calificativo hallado por el propio Darío: "raros". Son raros, exquisitos, en cuanto han gustado imaginativamente paraísos distantes. Muchos de ellos ni siquiera se han movido del ambiente que los hastiaba.»

Los testimonios sobre la evasión abundan. Julián del Casal confesaba adorar «el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante, artificial; el París que busca sensaciones extrañas». No es raro que el alcohol, la torre de marfil, la xenofilia, el orgullo y la muerte caractericen al poeta modernista.

La evasión de los poetas y de la mayoría de los prosistas del modernismo es una constante temática, explicable en cuanto hay un

---

(3) El simbolismo, en realidad, no descubre las sinestesia, sino que la modifica. En Góngora ya se encontraban versos como éstos: *esquilas dulces de sonora pluma* o la *disonante niebla de las aves.* Y, nada menos que Verlaine lo sabía, según cuenta Gómez Carrillo en su libro *Sensaciones del Arte:* «Hace pocos días estuve en el Hospital Broussais, a ver al genial poeta de *La buena canción* y de *Las fiestas galantes* (...) «Ya estoy instalado en mi palacio de invierno», me decía. Venid a verme para conversar de Calderón y Góngora (ese simbolista).

enorme desajuste entre la precarísima cultura del medio social y la ambición de formas y de contenidos de estos autores. Mallarmé en Francia, con ser un oscuro profesor de inglés, tenía ante sí a toda una tradición literaria. La que no podían importar los hispanoamericanos. De ahí el refugio ante la incomprensión y la hostilidad ambientes; el sueño de otros paisajes y otros países, que, en el fondo, revelaba un trasplante de radicación cultural; todo, y siendo heterogéneo, respondía a una misma causa de realidades que no podían corresponderse. Para mayor contraste, fueron pocos los poetas modernistas que pudieron sobrevivir, evolucionar su arte, admitir el mundo circundante; pero esos pocos —Lugones, por ejemplo— dejaron ver la rijosidad del modernismo, la muerte por agotamiento de los temas.

Dentro del modernismo uruguayo es en Herrera y Reissig y en Rodó donde la literatura alcanza su máximo esplendor estilístico y, dentro de la llamada «generación del 900», en la que hay una producción literaria de urgencia, a veces genial, como en los casos de Delmira Agustini y Florencio Sánchez; son aquellos empecinados del estilo quienes revelan la poesía y la prosa en toda la orfebrería del lenguaje. Conviene recordar además el postramiento idiomático de la literatura española hasta la americana y el punto de partida en que recoge Herrera y Reissig, después del advenimiento de Darío, la poesía en el ámbito nacional. Excluido el tema autóctono (y por esto mal relegados Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz), la poesía y la prosa debían de sostenerse por un predominio formal y por la novedad, en tanto a ésta no le asediara la inevitable enfermedad del esteticismo, que es degenerar en lugar común.

Empero, el modernismo no incluía, desde el punto de vista estético e ideológico la sola influencia francesa ni era todo xenofilia y torre de marfil. A la prosa y al teatro llegarían, a través de las ediciones de *Sempere* y *Renacimiento,* las influencias escindidas de un autor a otro: Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, Marx, Tolstoi, Schopenhauer, Stirner, Ferri, Zola, Renán y muy especialmente Comte, Stuart Mill y Herbert Spencer, filósofos del positivismo. A esa heterogénea acumulación no le cabe, como se ve, la más remota posibilidad de un sincretismo. Por el contrario, se advierten dos grupos, dos antinomias, dos constantes opuestas a lo largo del modernismo que parten la unidad en que se basa toda generación intelectual. Hay un grupo naturalista: Sánchez, Quiroga, Viana, Reyles, identificados a un medio geográfico americano, con tipos americanos que hacen esa literatura y con un lenguaje propio, que indica una situación temporal objetiva.

Y hay otro grupo exótico, idealista, cosmopolita, en el que caben revolucionarios, aristócratas y exquisitos, y que produce, distintamente, un movimiento literario excepcional, movimiento que no es ajeno a la historia política del país, al desarrollo de su democracia y de su crecimiento proletario y al afán —oficial o autodidacto— por lograr la universalización de nuestra cultura. La praxis del positivismo estaba encarnada por José Batlle y Ordóñez, laico y centralista; pero aun entonces la oligarquía no entregaba sus posiciones, y este conflicto se reflejará en las obras de Sánchez y de Ernesto Herrera y sufrirá las consecuencias de los alzamientos caudillistas de Aparicio Saravia en 1897 y 1904.

Se pasaba entonces de la época de la era militar a la era constitucional e industrial. La fuerza impulsora de esta prosperidad se manifiesta en el comercio, las carreteras, las escuelas y en el adelanto material, del que daba ejemplo el desarrollo gigantesco de los Estados Unidos. Las corrientes inmigratorias de europeos —que dará el tema de *La gringa* a Sánchez— suponía otro respecto hacia el enriquecimiento material de estos países y una adaptación al medio de los más aptos, de acuerdo a las esperanzas de las clases gobernantes. Algunos escritores sufren la ilusión de una nueva situación social y abandonan sus preocupaciones políticas, dedicándose exclusivamente a la literatura. Pero llega un momento en que el país modelo del industrialismo democrático descarga un golpe que hace rever los problemas sociales, y es cuando los Estados Unidos impulsan la penetración en el continente hispanoamericano, al que ven como una fuente de grandes lucros para su industria y la expansión de su comercio. La derrota de España en Cavite y Santiago por los norteamericanos, su ocupación de Cuba, da paso a la idea de dominar la América Central tanto desde el punto de vista económico cuanto militar. El imperialismo estaba en marcha.

«Volviéndose sobre sí mismo y contemplándose tan grande ha caído en la tentación de los titanes, creyéndose ser árbitro de la tierra y aun el contendedor del Olimpo», escribía Francisco Balboa cuando la anexión de Texas. Y Rodó, que teme la «deslatinización» de Hispanoamérica; que teme se malogre el individualismo ante la masa o los «elementos de selección» ante el avance del *average man,* no puede menos que reconocer que el imperialismo «aumenta las impaciencias de sus hijos» y «la predestinación de un magisterio romano». «La revelación y el dominio de las verdades superiores humanas» es lo que preocupa a Rodó, y la posición ideológica de *Ariel* atiende más al destino del privilegio individual que al destino

de los pueblos hispanoamericanos. Desde luego, semejante postura prolongaba la cultura de minorías del liberalismo del siglo XIX frente a la cultura social, «ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer, sino igualmente a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular», como escribió un maestro que se llamaba Pedro Henríquez Ureña. La diferencia entre Rodó y Ureña era que éste se había criado en el Caribe.

Si se analiza bien la particularidad ideológica del autor de *Ariel*, coincidirá al fin con el imperialismo, siempre que se respete en él la «selección».

«Lo que el pueblo de cíclopes ha conquistado directamente para el bienestar material, con su sentido de lo útil y su admirable actitud de la invención mecánica, lo convertirán otros pueblos, o él mismo en el futuro, en eficaces medios de selección». En esto no difería Rodó de Reyles, puesto que la «filosofía de la fuerza» de éste (o la supervivencia del más fuerte) dejaba a los pueblos en manos de los poderosos, y aquél, Rodó, en manos de los más cultos y superiores, pero en medio del derecho a la cultura de los selectos.

Las peculiaridades y conflictos sociales de la «energía nativa», que dijo Ureña, venían con nuestra literatura desde Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz, del poeta en múltiples aspectos, del novelista como una exaltación popular y original, que en *Ismael* expresa su culminación democrática. Florencio Sánchez y Ernesto Herrera plantarían en la escena la realidad nacional y los problemas políticos y sociológicos. Ya desde *M'hijo el dotor* (1903) enfrenta Sánchez el campo a la ciudad. Es el enfrentamiento del patriarcado absolutista, la devoción al coraje, la sumisión, la ignorancia con la petulancia ciudadana, que forman el nervio de sus obras de carácter regional: *La gringa, Barranca abajo,* etc. Sánchez intercaló en ellas el problema del extranjero —el que venía a hacer la América— y el costumbrismo y la pintura del ambiente —incluso de crónica policial a lo Bracco— y la situación de la clase media, reflejo de la época. En la urgencia creadora, Sánchez *fotografió* la vida del Uruguay en una década y no tiene ninguna teoría sobre la penetración imperialista, sino unos personajes que completan las encontradas tendencias del idealismo, el positivismo y el naturalismo de la «generación del 900». Sánchez debe ser, sin duda, la antítesis de Rodó: escribió mucho en poco tiempo; tenía una cultura no «selectiva» y no creyó en el ministerio de los menos sobre los más. Pero tanto Rodó como Sánchez son dos

grandes autores uruguayos, que expresan, desde un tiempo ecléctico, cuanto puede saberse del modernismo uruguayo: que la literatura es a la vez popular y nacionalista y minoritaria y cosmopolita.

POSMODERNISMO Y VANGUARDISMO

El primer adelantado de la «vanguardia» europea fue Filippo Marinetti, fascista, novelista y poeta. Ya en 1909 había publicado *Mafarka il futurista*, y en el mismo año —20 de febrero de 1909— publica en el *Fígaro* el primer manifiesto futurista, que es el escolio precoz de *I manifesti del futurismo,* de 1919. La literatura desde allí usa de la velocidad, la dinámica y la mecánica. Marinetti aseguraba que es más bello un automóvil de carrera que la victoria de Samotracia...

En Francia es vanguardista Pierre Reverdy, precusor también del surrealismo y del «creacionismo» de Huidobro y de polémicas posteriores, donde se confunde lo tonto con lo original.

En España, el «ultraísmo» proclama todos los movimientos de reacción: la novedad en los temas y las formas; nada de sentimiento, ni color, ni delicadeza, ni retórica, ni anécdotas, ni descripción; repudio puro a la poesía pura e intimista. Interesaba la velocidad, la violencia, el progreso; el progreso era la máquina, el cañón, la electricidad y el cortocircuito mental; se buscaba la rehabilitación de la imagen, el culto exclusivo de la metáfora, y se excluía la rima y a veces el ritmo y la puntuación ortográfica. Casi todo, a excepción quizá del grado de estolidez de los teóricos, había sido ya objeto y propósito del futurismo de Marinetti y del «imaginismo» de Reverdy, llevado a las mayores audacias por Guillermo Apollinaire en sus curiosos y *originales* caligramas (4).

El entierro del ultraísmo fue rápido y de ínfima categoría. Guillermo de Torres —autor de *Hélices*— ayudó al cortejo fúnebre con estos insólitos versos:

Absorto ante el facistol
yo admiro el lirismo del voltámetro.
Focos.   Impulsos.
La pleamar multitudinaria
abraza con sus tentáculos
la vida sádica.
En la fonda de los dínamos
se forjan los espasmos
hiperespeciales.

(4) La aparente originalidad de los caligramas de Apollinaire era ya conocida en la literatura alejandrina de la decadencia griega.

En las avenidas multiformes
aflora la rosa tentacular.
Con la brújula del sol en mi mano
descubro trayectorias inmaculadas.
Era porvenirista
formada de copos atmosféricos
y del horizonte dinámico
cae la forma plenisolar.

A un tiempo Vicente Huidobro se repartía —en realidad, se disputaba encarnizadamente— con Reverdy la paternidad del «creacionismo», del que se dijo que no aspiraba a cantar la realidad, sino a crear una realidad nueva, que es el poema: «Crear un poema como la Naturaleza crea un árbol.»

La guerra de 1914-18 había desquiciado muchos principios intelectuales; inmediatamente de ella no se creyó en algunas tradiciones esenciales y se supuso que los aviones iban a influir en la ortografía y la fonética; llegado ese momento, tenía más importancia una hélice que una estatua de Fidias, de donde la subversión de valores hacía del materialismo más grosero el tema que lo enfrentaba a los valores inmutables de la cultura.

La tendencia demostraba un aspecto del escepticismo después de la catástrofe bélica y la búsqueda de una nueva fe sustentada en lo efímero, en el progreso, en la creencia del ser científico, como si éste tuviera significado aparte de la categoría civilizadora del hombre.

Semejante postura la repite con diferente nombre el «dadaísmo». El «dadaísmo —dice Ives Duplessis— es la culminación del estado de espíritu de los seres desesperados por la destrucción del hombre y del mundo y que no creen en nada estable ni permanente». (Lo mismo se repetirá en la segunda posguerra con el «existencialismo».) Pero desde luego también hay que reconocer que muchos de estos movimientos vanguardistas no tenían consigo a grandes talentos creadores, lo que explica que, desde el punto de vista expresivo, pasaban sin pena ni gloria.

No es ése el caso del «surrealismo» desde que se fundó en 1924 el *Bureau du Recherche Surrealiste,* aunque tal vez, como ha dicho Gustavo Lafora, «los iniciadores más serios y fervientes de estas escuelas ultramodernas de arte, atormentados por complejas preocupaciones de estética, de estilización, de simbolismo, de alejamiento, de visión real, de simplificación geométrica (en la pintura) eran, a pesar de su aparente normalidad, individuos con mentalidad esquizofrénica». En este punto refería Nietzche que «el sueño nos transporta a estados lejanos de la civilización y pone en nuestras manos un

medio de comprenderla mejor». Pero la literatura del surrealismo venía desde mucho más lejos: desde *La vida es sueño,* de Calderón.

En la poesía de Breton, Aragon y Elouard se advierten tres aspectos que, aunque con frecuencia se interfieren, pueden delimitarse así: *a)* intenta la expresión caótica del puro automatismo psíquico del mundo onírico; *b)* intenta expresar ilógicamente por medios reales el mundo onírico con sensaciones, sentimientos y vivencias transfigurativas.

Lo que acontecía con el «vanguardismo» en Madrid o París repercutía inevitablemente en Hispanoamérica. En Uruguay, algunos escritores estuvieron al margen de tantas novedades, y si tal vez se da el caso de una generación intermedia, como suponía Henríquez Ureña, entre los nacidos de 1880 a 1898, ya antes de la introducción de la vanguardia se había roto con el modernismo a través del verso formalmente whitmaniano de Sabat Ercasty con *Pantheos* (1917), *El halconero astral* (1919), de Emilio Oribe, y en el mismo año, con *Las lenguas de diamante,* de Juana de Ibarbourou.

El teórico francés que influye más en el grupo de la vanguardia hacia 1925 es Jean Epstein con *La poésie d'aujourd'hui,* libro aparecido en 1920. Y Valéry, Goudal, Breton, citados por los vanguardistas uruguayos para tratar de explicar las garambainas mentales de una generación que, formada en una pedantería frenética, no dejó un solo libro del cual se tenga memoria.

La primera guerra europea fue entonces un eco más; ahora se trataba, como escribió uno de los más delirantes teóricos de la época, de vincular la poesía a «motores y *jazzband.* Matizada trayectoria de los letreros luminosos. Crepitar repetido de nerviosas bocinas. Rosario interminable de rostros. Fatiga, ardor, exceso. Rascacielos llevando hasta las alfas un insólito resplandor. Aviones. Ahondar en los pozos de la intuición. Concretado sospechar frente a los quietos, eternos manantiales. Dilatado preguntar del instinto. Ascensión vertiginosa de la intoxicación y la demencia». Y más adelante este gran tonto dice que «el bar, con la alquimia de sus *cocktails,* los grandes restaurantes, con el movido trasvasar de la humanidad de toda la tierra, entran también ahora en el tema de los poetas y son vistos bajo ángulos de dispar iluminación». Con semejante «programa poético» los vanguardistas uruguayos terminaron en uno de los peores pandemónium psiquiátricos de que se tenga noticia. Y no se vio que sobre el dolor de la primera guerra mundial y de la auténtica conmoción humana de los intelectuales europeos, todo sonaba aquí a hueco y que el Uruguay prosperaba con la matanza bélica y con las

ventas «a cualquier precio» a las potencias en conflicto. Mientras la guerra arrasaba los campos de Europa, Montevideo, alegre y confiada, contemplaba el enriquecimiento de los traficantes y gozaba de una moneda fuerte, aparentando una economía que no era fruto del desarrollo nacional, sino de las causas accidentales de la guerra, las mismas que se repetirían en la segunda guerra mundial y la guerra de Corea. Los intelectuales cosmopolitas tuvieron un momento de verdadera angustia cuando la Francia eterna peligraba, porque es terrible —se comprende— haber dedicado parte fundamental de la vida a repetir lo que los franceses pensaban y escribían y encontrarse de pronto que tenían que pensar por sí mismos o morirse.

Lo que importaba, como siempre, no estaba en la ciudad, sino en el campo. Había surgido el «nativismo»; aparecieron Ipuche, Amorim, Montiel Ballesteros, Espínola y Silva Valdés. Se echaba a andar otro mundo y otro aspecto de la Historia. Lo explicaba muy bien Reyles en los párrafos de una conferencia: «El simbolismo y delicuescencias, si bien informaron nuestra lírica, no han roto hasta ahora la cáscara de la novela ni del cuento criollos. Sólo se han probado infiltraciones consecuentes, no tanto a las influencias literarias cuanto al espíritu de la época, espíritu multiforme y confuso, pero cuyas determinantes podrían, *grosso modo,* sintetizarse así: dinamismo e inquietud. Lo primero trae aparejado en el arte de narrar, como en el verso, el franco repudio del énfasis, la declamación, la elocuencia horra, el ñoño sentimentalismo, la mortal pesadez de la hojarasca, malos recursos y estorbos al fin, e impone la expresión sintética y ágil, venablo que va directo al riñón de las cosas; lo segundo delata la vibración íntima, la personalidad y, por consecuencia, el estilo, que es el reflejo de esta personalidad y de aquella vibración.»

Mientras en la ciudad se teorizaba sobre la expresión, sin que la expresión llegara a confirmar la teoría, en el campo se renovaban los temas y el lenguaje. En 1921 aparece el «nativismo» de Silva Valdés con los poemas de *Agua del tiempo,* y más tarde, *Alas nuevas,* de Pedro Leandro Ipuche. (No deja de ser curioso que los dos libros se editaran simultáneamente —a fines de 1921— en la imprenta de Pérez y Curis, aunque el de Ipuche aparece con fecha del año 1922, y que en este mismo año se expusiera la primera exposición de Figari con temas negros y gauchescos, y a los pocos meses Fabini estrenara su sinfonía *Campo.)*

Ipuche evoca la aparición de aquellas obras: «El nativismo uruguayo es una aventura trascendente. Traía un mensaje de agitación

artística que, desde el desenfado, la simpatía y la claridad popular hasta el despliegue métrico de la expresión, enseñaba la riqueza recóndita que tienen los episodios, la naturaleza, las cosas y los elementos de formulación cuando los toca, despierta y extravasa el aliento de la gracia renovadora.»

La narrativa de tema campesino, alejada del naturalismo analítico, encara una realidad dura, a veces trágica, de ambiente contemporáneo, en que se revela el paisaje y el medio social que lo compulsa. El gaucho, aquel de Acevedo Díaz, ha pasado definitivamente a la Historia. Los personajes y el ambiente, interpretados por un realismo creador, se construía a través de nuevas percepciones y enriquecimientos estilísticos, de técnicas disímiles que se vinculaban a las lecturas de Gorki y Dostoievsky y a los novelistas norteamericanos y franceses. En contraposición a la ciudad y al botaratismo de los líricos «motorizados», los narradores no creían en la prosperidad —que nunca llegaba al campo— y quedaron custodios de una verdad que no era buena ni justa.

EN BUSCA DE LOS CONTEMPORANEOS

Hacia 1940, pero signados antes por sucesos que aglutinaron a dispersas sensibilidades ya desde 1936, cuando la trágica contienda de España, encontramos al grupo de AIAPE. Este grupo, de fervor ideológico y de praxis, desplazaba a cierto conformismo intelectual que había vuelto —en la obra lírica especialmente— al canon europeo del arte y que de pronto comenzaba a desmoronarse en la segunda guerra. Los escritores de este convulsionado intervalo se hallaron en un punto con una generación recién llegada, que afirmaría sus obras en el curso del lustro que va de la preguerra a la posguerra y que estaría influida por los acontecimientos mundiales: la expansión del fascismo y del nazismo, la guerra de España y la segunda guerra. Esa influencia obró de diferentes maneras, dando lugar a reacciones diversas, las cuales pueden ser resumidas en las siguientes tendencias: la de comprometer la obra con alguna ideología político-social o con algunas de las doctrinas europeas en pugna, la de refugiarse en un esteticismo riguroso puesto al servicio exclusivo de la literatura, la de naufragar en la negación desesperada y en la angustia sin salida.

Las tendencias actuales no son todavía historia, y habría que desbrozar de ellas muchas prevenciones y apariencias. Tanto da aquí una vuelta a la estética de Boileau: *rien n'est beau que le vrai,* cuan-

to a la gemela de Shaftesbyry: *all Beauty is truth;* porque los mismos problemas se encuentran y los mismos caminos se reconstruyen a pesar del agua que ha pasado por los ojos del tiempo. Lo que resulta evidente es que el «mundo cultural» se ha radicalizado; que las tendencias son cada vez más extremas, y que una crisis de estructura económica y el consiguiente desorden social tienen acción recíproca hacia y desde la literatura con el medio. Sea como fuere, hay un hecho nítido: una creación literaria sentida, por un lado, como liberación individual, y por otro, como meditación sobre el destino humano. Y esto es fundamental para comprender las obras de este controvertido período. Por otra parte, los escritores no están, de un modo general, ocupados en aparecer como individualidades excepcionales, como sucedió con el modernismo, algunos de cuyos integrantes pasaron a considerarse en calidad de mitos.

Pocas veces como ahora la literatura refiere tanto afán político: la signan amargamente las sucesivas desilusiones de la paz, el imperialismo, el comunismo, las terceras posiciones, las solicitaciones y las emboscadas; las dilacerantes contradicciones y reajustes de la conciencia social la abren a la simultaneidad de las más diversas repercusiones. Y es evidente en esa literatura, a través de un crudo lenguaje, el desmoronamiento mediante la exigencia ética en unos y amoral en otros de los convencionalismos que dominaban las épocas anteriores.

El campo sigue teniendo sus herederos desheredados y el afincamiento del que incluso puede participar algo tan extemporáneo a él como el marxismo, y la ciudad sigue teniendo sus esquizotímicos tangueros, seudorrevolucionarios y curiosos intérpretes. Los poetas, cuyo individualismo se mantiene incólume, han renovado y desgarrado los moldes de los antiguos sitios de la poesía; pero aún no es posible determinar cuánto de hermoso y siniestro hay en ello.

Las generaciones penúltimas de escritores han encontrado más tarde la mayor crisis social y política que el Uruguay ha conocido, y en circunstancias críticas una literatura, si es reflejo de esas circunstancias, tardará mucho tiempo en cribar el trigo de la cizaña.

III

La ciudad y el campo dirimen, desde el comienzo de nuestra literatura, su antinomia. En la ciudad colonial la cultura hispánica reitera sus modelos. La boga era el neoclasicismo. Versificadores cuyos

nombres se han borrado, integraban aquella promoción literaria. Entre ellos, el único que por su gravitación en la época y por el histórico interés de su obra se salva es Francisco Acuña de Figueroa, buen traductor de Horacio y mediocre imitador de Quevedo. Participó largamente en la vida poética y se apoderó de las primeras revelaciones del romanticismo, del que no fue partícipe.

En el campo se inicia la poesía popular, la expresión gauchesca, la adaptación de las músicas de salón al ambiente rural y al único instrumento de los payadores: la vihuela o la guitarra. El *cielito* era la música más común y le correspondía una letra en octosílabos, generalmente en cuartetas. Las décimas se cantaban por milonga, pero no hay pruebas documentales de su existencia. Bartolomé Hidalgo es quien resume la tradición oral y escrita del conglomerado payadoresco y su proyección histórica y revolucionaria.

El primer período del romanticismo uruguayo no deja ninguna obra importante; fue un intento fallido por falta de talentos y por el equívoco de imitar lo español, dándole un matiz nativo que falseaba la realidad. El único romántico uruguayo cuya obra representa una superior expresión vernácula es Juan Zorrilla de San Martín.

En otra dirección, y antes de Zorrilla de San Martín, José Pedro Varela fijaba su perduración como uno de los más vigorosos y geniales prohombres del país, el más importante después de Artigas, hasta llegar a nuestros días.

Eduardo Acevedo Díaz iniciaba la novela uruguaya por la misma fecha que el autor de *Tabaré* y completaba así el apogeo de la literatura nacionalista. Estos escritores creyeron que su país era lo más importante de que podían ocuparse y lograron una obra inamovible en su trascendencia.

En el curso que media desde el primer intento del romanticismo desde 1840 hasta 1880, en que aparece el segundo grupo de románticos y del que sólo se impone Zorrilla de San Martín, hay un muy azaroso intermedio, y en este lapso, un intelectual que en el correr de una docena de años —desde 1868 a 1879— gravita de una manera decisiva en la cultura uruguaya.

Este intelectual es José Pedro Varela (1845-1879), quien, viviendo apenas treinta y cuatro años, deja una obra definitiva. Varela es uno de los grandes maestros uruguayos, en el cabal sentido de la palabra. Quiso primero ser poeta con *Ecos perdidos* (Nueva York, 1868) y publicó un libro con un prólogo de un escritor famosísimo como no tuvo ningún otro autor uruguayo: el prologuista era nada menos que Víctor Hugo. Después, en los Estados Unidos de América,

conoció a Sarmiento, que influye en su decisión pedagógica y con el que regresa al Río de la Plata. La poesía de Varela estaba dentro de la corriente común del credo romántico y es uno de los muchos anhelos de este joven excepcional, cuyo talento es, sin duda, el más fecundo que ha tenido un escritor uruguayo. Su obra todavía se encuentra dispersa, y en ella trata de sociología, de crítica literaria, de cuadros de costumbres, de polémicas ideológicas y sobre todo de educación y de los problemas inherentes a la realidad cultural de la época. Sus tesis están desarrolladas en tres libros fundamentales. En treinta y cuatro años Varela preparó el ideal del *self made man,* dirigió diarios, pronunció discursos; fue director de Instrucción Pública, desterrado, calumniado y perseguido insidiosamente su nombre después de su muerte, mientras que vivo y activo profundizaba los estudios de los problemas sociales, estudiaba tres idiomas —leía en cinco—, viajaba por la República, redactaba cuatro o cinco artículos al día, organizaba escuelas, atendía una barraca, discutía en la tribuna pública, organizaba la enseñanza y mantenía una frondosa correspondencia con algunos intelectuales célebres de su tiempo. Aún tuvo otro tiempo para casarse, para batirse a duelo y para enfrentarse al hombre fuerte del militarismo uruguayo: Lorenzo Latorre. Varela, como raras vidas en nuestro país, ha sido un ejemplo imponente de voluntad y de genialidad, inexplicables por su calidad de ínsula histórica. Si bien halló quien le exigiera superarse para contrastar la oposición a su lucha, esto no demuestra que en la confusión de la época se prepararan las condiciones para que apareciese una personalidad como la suya tan empecinadamente magistral. Varela fue coetáneo de Zorrilla de San Martín —que lo combatió dignamente en defensa de la enseñanza religiosa— y de muchos jóvenes de *El Ateneo* y del *Club Universitario*. De quienes entre ésos fueron sus amigos —y luego sus enemigos— los había teóricos y brillantes en la oratoria y aun en la expresión escrita, pero ninguno de ellos pudo compararse con Varela, romántico por sentimiento y profundo realista por conocimiento. El realismo intelectual de Varela produjo una conmoción en sus compañeros de causa —los de la *Sociedad de Amigos de la Educación.* Mientras unos eran políticos de partido, con ideas impracticables para la situación histórica de la República, y se consideraban puros e intachables custodios de los principios democráticos —que no existían, claro, entre los sucesivos golpes de Estado— y se limitaban al ataque que producía en las instituciones la «vergüenza» del partido contrario, Varela —con esa intuición característica y superior de los hombres destinados a transformar la realidad de una época—

pensaba y luchaba por la libertad, la igualdad y la fraternidad de toda una nación y de todo un pueblo, sin detenerse en el tradicionalismo inoperante, que envaraba los esfuerzos de los jóvenes de su generación en un programa de invectivas, de utopía doctoral, de fracasos literalmente dramáticos. Las proyecciones de Varela eran incontrastables, porque comenzaba por no confundir la nacionalidad con un partido político. En este aspecto, su actuación sufrió las peores consecuencias. Pero Varela no era un hombre para quebrarlo con palabras, porque unía a una energía prodigiosa una clarividencia mental que lo alzaba por sobre los dinteles estrechos de su tiempo. Su alianza con Latorre —un dictador— se convirtió en el supremo ardimiento de su lucha, pero también en la convicción de que estaba sirviendo a su infrangible principio de servir al país. La paradoja consistía en que para esa transformación se apoyaba en una dictadura. Latorre tenía una idea muy clara de esa paradoja, pero igualmente admitió, con lucidez de estadista, que Varela significaba en su Gobierno un aliado esencial, del que la oposición no podía desasirse, aunque lo calumniara.

El intermedio del romanticismo de los años cuarenta al ochenta tuvo, pues, la inesperada llegada de este admirable joven. No fue un poeta, no fue un narrador ni un literato en la correcta acepción del vocablo; su obra, sin embargo, participa del conjunto de hechos que forman a un escritor, pues, fuera de los estrictos géneros, Varela introdujo una calidad inusual en la prosa, una prosa que por momentos recuerda la de Martí por lo densa y preñada de ideas creadoras y antítesis, por el estilo desordenado y sanguíneo, tan opuesto al que tendrá Rodó. Además, Varela influye en muchas generaciones, y esto es un hecho insólito dentro del pensamiento uruguayo y determina, desde el punto de vista conceptual, una sutileza ejemplar: que Varela es uno de los intelectuales que han pensado, con una voluntad y amor invencibles, en nuestro país y que luchó y murió creyendo que su obra procuraba la felicidad para su pueblo. Y este altísimo mérito de José Pedro Varela, a veces desvirtuado y burlado por otros intelectuales, a quienes su propio país les produce desprecio, valora en todo tiempo su obra y hace de su misión histórica un hito inexorable.

Seguidamente, el advenimiento de Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931) congrega en sí el doble mérito de ser romántico de acción como Varela en múltiples aspectos de la vida cívica y de serlo aún más profundamente en el logro de su vida poética, plasmando con ello un contenido nacional y americano, ya que su valor no radica

en el formalismo de lo romántico, sino en el hallazgo interno que revela un origen y una inspiración genuinamente uruguayos.

La obra de Zorrilla de San Martín, abundante en prosa y verso, se reduce, no obstante, a tres libros principales: *La leyenda patria* (1879-1883), *Tabaré* (1888) y *La epopeya de Artigas* (1910).

La leyenda patria es una oda de más de 400 versos, y Menéndez Pelayo la ha definido como una «fantasía lírica sobre motivos épicos», resultando una exaltación resonante sobre las luchas emancipadoras de la República.

Tabaré consigue concretar lo que en vano habían intentado los poetas de la primera época del romanticismo uruguayo: en primer término, un valor estético autóctono y la imposición de un tema americano en el paisaje, las dicciones, el argumento, con una base real (la confluencia histórica de la conquista) y otra imaginaria (la creación de *Tabaré* como héroe nativo).

El Uruguay geográfico del poema surge idealizado y refleja la admirable pasión que por su tierra ha sentido el poeta. Como un desdoblamiento de Zorrilla de San Martín, *Tabaré* abarca todos los avatares de sus cantos; nombres distintos en la obra no hacen sino configurar ese aspecto. Bifurcado en españoles y charrúas, el poema muestra la disposición ideológica del autor, penetrado de simpatía por las dos razas enemigas. Confiesa *a priori* una trinidad: *Dios, Patria, Amor.* De esta manera la meta del poema ha de hallarse en esta convicción personal del autor. El *Padre Esteban* simboliza así la religión católica; *Gonzalo* y *Yamandú,* a la patria; *Blanca* y *Tabaré,* al amor. Una obra de amor, bien se ve, no llegará nunca a tranformarse en epopeya. El poema consuma de esa triple suerte la tendencia absoluta de Zorrilla de San Martín. Los sucesos se convierten en sentimientos; la acción, en motivos de tristeza o ternura. Si hay algo épico en todo eso, es a pesar del poeta.

El desarrollo interno de *Tabaré* no admite adjetivar aquellos tres símbolos, porque es doctrina imponderable para mezclarla a los acaeceres temporales del hombre. Zorrilla de San Martín es fiel, ante todo, a una fe espiritual, a un orden sensible del arte, antes que a un orden posible y prosaico de la Historia.

Tampoco la Historia en *La epopeya de Artigas* —una serie de conferencias para escultores— es la Historia, siempre objetiva y documentada, de los eruditos. Esa epopeya que admiró Unamuno, de la que decía que era ella misma un monumento, integra las mayores virtudes de escritor que Zorrilla de San Martín poseyó. Lo de epopeya

puede tomarse con el criterio moderno o más precisamente renacentista del término. Cierto que, como escrita en prosa, no prosigue las consecuencias formales de los modelos del Renacimiento; pero está en su espíritu. Allí la prosa de Zorrilla de San Martín se eleva hasta lograr una elocuencia pocas veces tan dramáticamente expresada en la literatura hispanoamericana; su descripción del *Exodo,* por ejemplo. Todo el conocimiento y aun la «demosofía» del poeta se siente vibrar en ella; a su calidad intelectual se une el sentimiento, intérpretes de una proyección del héroe nacional que cala en las esencias creadoras de su pueblo. Obra magna de Zorrilla de San Martín, *La epopeya de Artigas* levanta, entre profundos contrastes que del epinicio a la elegía destacan al caudillo, su gloriosa perspectiva en el arte. A pesar de Rodó, un Fidias uruguayo de la prosa, pero como éste siempre trabajando las materias frías, nosotros creemos que *La epopeya de Artigas* es una obra que no ha sido superada por ninguno de nuestros prosistas. Rodó habrá entendido de alguna manera que Zorrilla de San Martín necesitaba una réplica, y entonces escribió su *Bolívar.* De uno a otro, el autor de *Ariel* había llegado tarde. El poeta católico tenía además la gran ventaja de creer en la originalidad de su héroe y de evitarse las deprimentes comparaciones con Montalvo.

En otro orden complementario ya había iniciado la novela uruguaya —en cuanto a su trascendencia literaria— Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921). Autor realista en sus obras fundamentales, compendia en sus temas la verdad histórica y la épica, es decir, la poesía de los héroes, sean verídicos o ficticios. Y entre estos últimos está *Ismael* (1894) —título de su mejor novela.

Acevedo Díaz fue un autor con una cultura amplia para su época, universitario, profesional y político de índole progresista. Se da el caso en él —contrariamente a toda la producción posterior a la suya hasta llegar a Enrique Amorim— del novelista interesado en mostrar héroes de extradición popular y al mismo puedo creando también una epopeya libertadora. La energía de su estilo logra algunas páginas magistrales de la literatura uruguaya, y es, sin duda, un gran narrador en la generalidad de sus obras. Por otra parte, enseñó el camino a otros narradores, los cuales no completaron, sin embargo, el periplo de la novela histórica iniciada por él, porque en este aspecto Acevedo Díaz llevaba una larga sapiencia en el conocimiento del tema y en la observación de la vida rural, que sus continuadores no alcanzaron, en cuanto al período de nuestra independencia se refiere, hasta la aparición de Eliseo Salvador Porta (1912), autor de dos obras de tema artiguista: *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1965), que pueden con-

siderarse, por su veracidad y calidad, en la misma línea de Acevedo Díaz.

La trilogía de *Ismael, Nativa* (1894) y *Grito de gloria* (1894) y el relato corto *Soledad,* también publicado en la misma fecha que la trilogía, son las mejores obras de Acevedo Díaz, en las que las descripciones del campo, montes y ríos y las batallas de los hombres plasman situaciones y paisaje memorables, con un estilo gráfico, vivo y por momentos de heroica dramaticidad.

Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz aparecen como las dos notabilidades del tema patriótico. El uno es un romántico inveterado; el otro, un realista sin atenuantes, a pesar de *Prenda* (1894) y *Minés* (1915), que intentan un romanticismo más formal que efectivo. Sobre ellos descansa el primer peldaño de una literatura con nacionalidad.

Como sucede en un país pequeño, donde la propaganda resulta muy limitada, Acevedo Díaz permanece sin ser, como en justicia debería serlo, un escritor hispanoamericano famoso. La novela histórica hispanoamericana, en un sentido lato, es una novela fragmentaria y dentro de este fragmento puédese considerar a Acevedo Díaz como a uno de los primeros novelistas de nuestras tierras. Semejante atribución no es en absoluto gratuita. Es posible afirmar que hay novelistas de mucha importancia y, en conjunto, de creaciones con una técnica superior; pero la de Acevedo Díaz es una novela «clásica» o igualmente una novela de «primera clase», que guarda relación con las mejores que se han escrito en nuestros países, por encima de la técnica, como creación. Personajes como *Ismael* y como Cuaró (de *Nativa)* son muy escasos de hallar en el cúmulo de tantos personajes inventados, más que creados, a la novela hispanoamericana. Caracteres, costumbres, sociedad, describen y alientan en ellos una presencia superior del arte realista; son auténticos y definitivos, y se vinculan con naturalidad al ambiente en que épicamente se les sitúa. En esta misma línea se encontraría después Marcos Vargas, protagonista de *Canaima,* de Rómulo Gallegos, con la misma fuerza telúrica, si no épica, y en contraposición, un famoso hijo de la inventiva, tan faustosa como improbable, que hizo a *Don Segundo Sombra* más célebre por lo que tiene de fantástico que de verdadero.

Acevedo Díaz, lector atento de la novela europea, adquiere de ella los cánones de una estructura narrativa que adapta a su temperamento y aplica a la inédita temática de nuestros campos. Fue el primero, pero el primero en calidad homérica, multitudinaria y social. No tenía mitos, sino gauchos montoneros, y con ellos urdió la ilíada bárbara de su obra. Y esta obra, vista en la perspectiva clarísima que

la define, se inserta aún entre lo más destacado de la posterior «generación del 900», en la que no hay nadie que lo haya superado.

Más tarde aparecen otros caracterizadores con el modernismo, que en el Uruguay está representado por la llamada «generación del 900», grupo de coetáneos heterogéneos que definen en su obra los dos caminos que han signado a la literatura nacional: el de los escritores afincados y el de los cosmopolitas, cuyos representantes más netos son Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez.

Esa generación está constituida por los vivos de urgencia: Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Florencio Sánchez, Ernesto Herrera y, excepto José Enrique Rodó, muerto unos años después en Palermo (Italia), por los sobrevivientes del modernismo: Carlos Reyles, María Eugenia Vaz Ferreira y los supervivientes Alvaro Armando Vasseur, Angel Falcó, etc.

Horacio Quiroga en la Argentina alcanzó una madurez otoñal y usó una larga barba, a través de la cual no se veía si se sonrojaba por haber vivido más que los otros, al menos hasta que se suicidó.

En algunas historias se habla de un famoso café: el *Polo Bamba,* donde nadie escribió nada importante, y que era un lugar pintoresco con el que se disimuló, entre brindis y discursos, discusiones y lecturas, el drama de la bohemia nacional y el inseguro destino de la mayoría de los intelectuales uruguayos. El mito de la bohemia de café como catalizador de la cultura ha hecho perder mucho tiempo a los que concurrieron a él y a los que posteriormente escribieron sobre él.

Exactamente igual ocurrió con dos tertulias literarias: la una, de Herrera y Reissig, llamada *La Torre de los Panoramas,* y la otra, *El Consistorio del Gay Saber,* de Horacio Quiroga. Herrera y Reissig y Quiroga leyeron sus obras a algunos amigos incondicionales; éstos después realizaron una literatura desigual y contaron cómo eran el poeta de la torre y el cuentista del consistorio, en una prosa llena de sentido fraterno y bienintencionado. Otros, como Soiza Reyles, publicaba en *Caras y Caretas* una foto de Herrera y Reissig inyectándose morfina, documento sensacional que quizá produjo morfinómanos, pero no poetas.

En las tertulias valieron y se impusieron los maestros sin discípulos, porque los uruguayos todos quieren ser maestros (5).

---

(5) Imitadores hubo muchos. Fue después de la muerte de Herrera y Reissig que otro poeta de mucho talento aprovechó la lección: Emilio Oribe. A Quiroga lo siguió Enrique Amorim. Oribe y Amorim escribieron sobre sus mayores. Agradecieron una herencia literaria y se descubrió que hasta entonces el ser agradecido era un estilo impropio del escritor uruguayo.

La historia, pues, de la denominada «generación del 900» es, pese a todo lo que se quiera decir en contrario, una historia de individualidades. Y por otra parte es una generación que se explica mal o nada. No se sabe por qué fue cómo reunió tantos talentos, y esto además en una época ambigua y políticamente auxiliar.

No faltarían explicaciones ingeniosas para ese hecho. Por ejemplo, ninguno de los mejores escritores del 900 fue universitario (Zum Felde sintióse especialmente complacido por esto); pero es imposible oponer a la Universidad el autodidactismo. A lo largo de toda Hispanoamérica no hay ningún gran escritor que sea universitario. La organización científica y cultural no es propia de los países subdesarrollados, y resultaría muy difícil entender desde la cátedra el «proceso intelectual» de un país que no tenía proceso intelectual.

La Universidad no podía formar escritores; por tanto, los escritores se autoformaron; luego ingresaron a los programas de enseñanza, y la Universidad y los escritores coadyuvaron para integrar una cultura. La «generación del 900» es una etapa fundamental de este desarrollo.

En esta etapa surgió la corta vida de Julio Herrera y Reissig, autor, sin embargo, de una obra copiosa. Escribió cientos de poesías, casi todas sonetos. Comenzó imitando al gran genitor hispanoamericano Rubén Darío —nacido por casualidad en Nicaragua y en quien posiblemente la metempsícosis fuera cierta— con *Las pascuas del tiempo,* libro primero de un artista que no quería parecerse a su maestro inicial. Siguieron escasos años y se publican cuatro libros más —según la edición Bertani (6) y páginas inéditas y minuciosos rescates en ediciones posteriores, como puede verse en la excelente antología preparada por Roberto Bula Píriz.

A nuestra sensibilidad actual, la poesía barroca y exquisita de Herrera y Reissig (1875-1910) parece fríamente trabajada, con una rigurosa forma parnasiana y sólo sensualmente simbolista. No fue Herrera y Reissig un gran poeta si atendemos al contenido de su obra; pero sí es un gran poeta de la palabra y especialmente del soneto. Su obra más importante se encuentra en *Los éxtasis de la montaña* (escrita entre 1904 y 1907), dos series de sonetos alejandrinos de carácter eglógico, en los cuales se concretan todas las virtudes expresivas del poeta y casi ninguno de sus defectos. Estos defectos aparecen en sus poemas mayúsculos de intención, como

---

(6) *Obras completas,* edición Bertani: I, *Los peregrinos de piedra;* II, *El teatro de los humildes;* III, *Las lunas de oro;* IV, *Las pascuas del tiempo;* V, *La vida y otros poemas.* Montevideo, 1910-1913.

La tertulia lunática (1909), intentos de una poesía metafísica para la cual el poeta no estaba dotado.

Salvo entre sus íntimos, no tuvo Herrera y Reissig ninguna fama en el curso de su breve vida; la fama le llegó póstumamente, y las discusiones sobre su influencia también. Hoy está considerado como uno de los primeros líricos hispanoamericanos, y su poesía, con más de medio siglo de perspectiva, mantiene incólume su arquitectura poética, su prodigioso don metafórico, su brillante y superficial sentimentalismo. Fue un poeta puro, un caso de arte por el arte de impecable fidelidad a un estilo, y para su época resultó un artífice suntuario. No tuvo la menor idea de Hispanoamérica, pero percibió claramente que lo único que podía rezumar la cultura que no tenía tradición autóctona era, cuando menos, el poder magistral, oculto al profano de la tradición culterana española; por esto exprimió el lenguaje, y allí está el secreto de su victoria sobre la expresión.

Después de Herrera y Reissig llega Delmira Agustini (1886-1914), contraparte del poeta *De la Torre.* Delmira es quizá el más inexplicable talento de toda la poesía uruguaya. Vivió rodeada de la mogigatería familiar y del asedio a su belleza física. No tuvo términos medios: osciló entre la genialidad y la cursilería. Su muerte vino a sellar un temperamento inusitado cuando ya estaba en la plena madurez de sus poemas. Fue un grito desesperado en el desierto. (El desierto era su casa, el ambiente montevideano de principios de siglo, los amigos, que trataron de intuir sin comprender quién estaba ante ellos.)

Delmira Agustini buscó una poesía existencial y esencial, desnuda y capaz de ruborizar a muchos caballeros laicos. La soportaron porque pertenecía a una «familia bien», pero se murmuraba de su confesión lírica. En todo caso hizo posible que Juana de Ibarbourou no sufriera lo que ella quince años más tarde. Produjo la inmunidad sobre la poesía erótica, aunque el erotismo es lo que menos importa en Delmira Agustini.

Delmira no es un artífice del verso ni tuvo tiempo de serlo; sentía urgentes e irremediables cosas que decir y las dijo singularmente en tres o cuatro de los más dramáticos poemas que se conocen en toda la poesía hispanoamericana escritos por una mujer.

Un crítico, de cuyo nombre no quiero acordarme, la transforma en una especie de ninfomaníaca, al acecho del gozo sexual. Esta es la peor interpretación que puede hacerse de la Agustini. No sólo porque lo sexual es en ella la inmensa frustración de su vida, sino porque, como poeta, intentaba una teología que ya la hubieran que-

rido para sí muchos líricos célebres. Es posible que Baudelaire le haya dado clima; pero Delmira no es una poeta demoníaca. Los dos terrores de su vida fueron la pasividad (del ser) y el alma (el conocer) y sin saberlo, la conciencia oscura de lo eleático y lo heraclitano. Su tormento mayor, saber que alguna vez pudiera contemplarse como una estatua, como una muerta. Su duda ineluctable en ignorar si al fin iba a encontrar su alma y el alma de los otros, la alteridad. Justamente la búsqueda de esta alma eleva su poesía por encima de la carne hasta un vértice que culmina en *Plegaria* y que es el interrogante agónico de su obra. Y cuando escribimos «agónico» recordamos a don Miguel de Unamuno y, en consecuencia, la precisión etimológica del término. Pues Delmira tuvo un conflicto existencial, no pasional, y lo dejó a pautas umbrías y clarividentes en los entresijos de sus poemas. Al revés de Herrera y Reissig, fue más poeta que artista, y en sus poemas fundamentales, una gran poeta. Es cierto que nuestros precarios medios de difusión no alcanzan a consagrarla totalmente; esto lo supo Delmira Agustini y era parte de su oscuro destino.

En el reverso del modernismo, el campo escuchaba otras voces; así José Alonso y Trelles (1857-1924), alias *El Viejo Pancho,* llegó de España, se afincó en El Tala, en el departamento de Canelones (donde con el transcurso de los años resultó una figura mercantilmente impopular); allí escribió su libro de poemas gauchescos, mientras tomaba mate con cierto deleite de judío. Alonso y Trelles había nacido poeta, y en *Paja Brava* (1915) expresó toda su alma celtíbera y «morriñosa» en un idioma bárbaro. Y es que *El Viejo Pancho* conoce una técnica original para exhumar al gaucho en su propio sentimiento lírico. Los temas, en su mayoría, son recuerdos; esa «memoria» del viejo, como él la llama, y en los poemas, donde la anécdota es apenas una reminiscencia, un trasfondo que elude concretar el motivo que ahonda, se advierte la mejor calidad íntima y sugeridora de su canto. Así hay tanto «misterio», tanto lirismo inasible en la sugestión de sus estrofas. Porque, sin duda, el mayor mérito de Alonso y Trelles fue el de haberle dado profundidad poética a una literatura cuyo pintoresquismo —de imitación fonética— no penetraba todavía el moroso mundo de la vida sentimental del gaucho. La de Alonso y Trelles es una revelación individual antes que social, y si bien es posible en él la hipérbole de ese sentimiento intimista, no por ello deja de ser menos auténtico.

De los poetas gaüchescos es Alonso y Trelles el primero que alcanza profundidad lírica; la que no va a tener después Fernán Silva

Valdés en el bordillo del nativismo; la que desordenadamente intentará trascender luego Pedro Leandro Ipuche y logrará fragmentariamente Romildo Risso. Respecto a ellos, Alonso y Trelles mantiene una expresión más rotunda y perfecta. Fue un poeta limitado por el lenguaje y los temas, pero un excelente poeta.

Vueltos a la ciudad, hallamos a un escritor considerado un maestro dentro del modernismo: José Enrique Rodó (1871-1917), el autor más famoso de la literatura uruguaya. Introdujo la parábola y el mito, el paso del positivismo al idealismo, el ensayo lúcido y la prosa trabajada como un mármol ornamental. Rodó fue un solitario, casi un misántropo; no tuvo sistema desde el punto de vista filosófico ni sociológico, y su celebridad descansa mayormente en su gran capacidad de estilista. Rodó presenta dos defectos importantes: uno, el de la frialdad escultórica del lenguaje, y otro, su falta de originalidad.

Sus dos obras principales: *Motivos de Proteo* (1909) y *Ariel* (1900) resumen toda la gama del modernismo: imponderabilidad de los temas, idealismo de contenido frágil, contacto con los temas frecuentes del grecolatinismo renacentista, tratamiento utópico del ser hispanoamericano. Los hechos muestran que, mientras en esta parte de América la literatura era así, en la América del Norte —ya mucho antes que los modernistas latinos— Walt Whitman tocaba la trompeta de su pueblo y de una poesía nueva en todos los aspectos. Como en la parte hispanoamericana no se conocía a Emerson ni a Whitman, el modernismo echó mano a los antiguos cosmopolitas de la literatura, siendo Rubén Darío el primer adelantado y también el único, junto con Martí, que después contribuyó con su genialidad a abrir las compuertas del tema americano.

Rodó, situado en su país, es un ejemplo del esfuerzo inmenso de que debe proveerse un escritor para superar la desolación intelectual, la tierra baldía sobre la que inicia su camino. En algún ensayo —*Juan Maria Gutiérrez y su época*— contribuyó a definir ciertos aspectos del nacionalismo literario; pero en la mayoría de su obra es un autor ausente del ser americano. Cuando en un libro opone idealismo a materialismo —*Ariel* a *Calibán*— su vaga filosofía magistral hace un discurso muy bello y gregüesco que no podía, con sus llamadas «a la vida interior» y al ocio contemplativo, detener la sistematización pragmática de William James, declara filosofía contraria a los principios rodonianos. Por lo demás, sus agudos críticos no han visto hasta hoy cuál es el origen del *Ariel*. Contrariamente a lo que se cree cuando se habla de la influencia de Renán sobre Rodó, no fue tanto este francés cuanto otro que influyó en su obra,

y el otro francés es Paul Groussac, que estaba enfrente —en la Argentina—, y que en su libro *Del Plata al Niágara* (1898) le dio al uruguayo el tema, la idea y el «renanismo» del *Ariel* (1900).

Paul Groussac, uno de los pensadores más fecundos de toda la literatura hispanoamericana, le enseñó a Rodó muchos caminos que el tiempo y el despiste de las repeticiones críticas no ha observado correctamente. Pero nadie puede negar, en verdad, que Rodó sea un escritor de estatura no común en nuestro medio y que su lenguaje, trabajado con una paciencia flaubertiana, es insólito para la apurada creación de una literatura joven, tal como en el caso de Herrera y Reissig. Mas se hace necesario reconocer igualmente que no sólo de prosa vive el hombre y que su idealismo, invertebrado y falaz, no alcanza para proclamarlo «el primer prosista hispanoamericano», pues Rodó no puede en este sentido avasallar la nítida presencia de Martí. El idioma suntuario de *Los motivos de Proteo* es como una joya engastada en el aire; el de Martí, una joya engarzada en América.

Como estilo, y en el polo opuesto a Rodó, la obra de Javier de Viana (1868-1926) es un producto típico del escritor uruguayo, que intentaba profesionalizarse, vivir de su creación, en un medio donde el solo hecho de crear apareja un sacrificio ineluctable.

El intento de querer vivir de la pluma y el alcoholismo llevaron a Viana a un lento suicidio intelectual y físico. En lo intelectual se observa en él una literatura más desgarrada que prolija, y en lo físico, una progresiva y aguda declinación de los sentidos que le provocó una percepción monstruosa de la realidad, así como antes había sido lúcida, aunque llevando siempre el naturalismo a un plano más amargo que el de su propio maestro Zola.

Como novelista es Viana un autor totalmente fallido; necesitaba tiempo para ser novelista, y ese tiempo lo dedicaba a escribir para no morirse de hambre. En cambio, como cuentista, precursor de Espínola y de otros, acopia cuatro o cinco cuentos que se hallan entre los mejores de la literatura uruguaya: *La vencedura, Facundo Imperial, La tapera del cuervo,* etc. Empero, la dispersión de su obra total cubre su fuerza creadora, que era muy grande y muy aislada. En el cuento corto, *La tísica,* por ejemplo, alcanzó su máxima tensión, y en este sentido llegó primero que los maestros norteamericanos de la *short short story,* y tuvo un heredero —si no discípulo—, Enrique Amorim, que vio mejor que ningún otro narrador uruguayo la importancia del camino que abría Viana a los continuadores del cuento nacional.

El largo aliento que no tuvo Viana surge con Carlos Reyles (1868-1938), quien, después de Acevedo Díaz, es otro novelista ambicioso. La ideología de Reyles es una ideología de la fuerza, de apotegmática nietzschiana, y podía serlo porque figuraba Reyles en el olimpo de la oligarquía. Contrariamente a Rodó, Reyles era un escritor en vivo, de estilo nervioso y desordenado. También era un novelista nacional, en cuanto el adjetivo define que el tema autóctono sirvió a la mayor parte de su obra. Aparte de sus ensayos, donde la inconsistencia lo llevaba a confundir el vitalismo selectivo con la filosofía, su obra mejor es novela y un par de cuentos: *Mansilla* y *Goya,* aunque esa novela haya llegado a expensas de aquel vitalismo y de aquella selección (un poco ganadera) de la condición humana.

En el fondo de la experiencia creadora del novelista se advierte, muy a su pesar, un *pathos* intelectual y sentimental. Reyles ve desde arriba todo lo que ocurre en el bajo mundo de los hombres; tiene un estilo enérgico y es un excelente conocedor de tipos y temas; pero sus tipos son siempre unilaterales, sin matices, no tanto porque no los tuvieran, sino porque, con una tendencia a la crueldad psicológica, no deja que sus personajes se desvíen de las sendas que les ha trazado; más que hacerlos vivir los hace morir. Los personajes se armaban de una esplendorosa vitalidad que estaba irremediablemente condenada a caer deshecha bajo la mano del dios Reyles. Esto es su gozo máximo, y por esto mismo lo que hizo de *El embrujo de Sevilla* (1922) su máxima novela. La Sevilla de estampa no podía de ninguna manera interesarle a Reyles. Si la vida fuese alegre y si los personajes andaluces fuesen esos que las postales fijan, no le hubieran interesado nunca. Todo el color, la gracia, la belleza de la novela española de Reyles es el trasfondo de su crueldad. En otro orden, es posible que haya logrado mucho de Romero de Torres como tema simbólico; pero el hito que angustiaba a Unamuno, el sentimiento trágico de la vida, es exactamente lo que el vasco va a elogiar de Reyles. Y sí, descubre Reyles una Sevilla —magistralmente descrita— donde el toro es una cierta forma de la tragedia, y el amor, una raza maldita. La Virgen es un estado multitudinario de Dios en el que Reyles no cree, y España en el Sur, una ancestral prolongación de su visión oligárquica del mundo. Excelente novelista es Reyles allí, pero de un talento satánico, y en última instancia, su obra, parada desde un punto de vista egocéntrico, impone la única, implacable realidad de sus ojos. Y en *El gaucho florido* (1932) continúa el *ego sum,* porque a Reyles le interesa la novela, no la realidad, y el mundo es el que Reyles quiere, y el gaucho, el campo y el len-

guaje también. Tómese *El paisano Aguilar,* de Amorim, o un gaucho de Espínola, y el «florido» de Reyles desaparece, desmonta de su condición humana. Lo mejor que tiene Reyles allí es que recuerda a Acevedo Díaz cuando describe las «picadas» del matrero. *El gaucho florido* surge de su mejor cuento: *Mansilla,* como de *Goya* surgió *El embrujo de Sevilla.* El resto puede olvidarse fácilmente, salvo un detalle: Reyles sabía escribir, conocía el idioma y animaba la prosa; quizá por esto sus obras parezcan mejor de lo que son.

No fue ése el caso de Horacio Quiroga (1879-1937), quien aconsejaba: «Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas» (IV, del *Decálogo del perfecto cuentista).* Después del barroco modernismo de *Los arrecifes de coral* (1901), de un accidente fatal, de algunos esfuerzos por situarse literariamente en nuestro país, Quiroga, que ardía en deseos de triunfar, se dejó una barba de profeta, pero no en su tierra, y se hizo misionero de una vida extraña y desgraciada. Los maestros de Quiroga —Poe, Maupassant, Chejov, Dostoievsky, Kipling, Conrad, Wells —indican la más clara intuición para un aprendiz de cuentista. Los escritores de la narrativa uruguaya aprendieron en esos y en otros autores famosos, y a ellos se debe la casi siempre eficiente técnica que ostentan y las defecciones del estilo, del que fueron ejemplo las malas traducciones. Quiroga tenía talento suficiente para superar la influencia de los maestros y crear su propia dimensión estética.

La obra de Quiroga integra, junto a una despiadada predestinación —la combatida por San Agustín, la que erigió la tragedia ática—, una ternura final sobre la criatura humana. Esta mezcla, intensa hasta la muerte, signa todos los cuentos de Quiroga. La muerte estaba en la raíz de su individualismo, en la fatalidad. Parece que los cuentos de Quiroga son una autobiografía de lo que era y de lo que quiso ser; hay allí un agnóstico cuyo amor se siente frustrado justamente porque toda su naturaleza es incognoscible. Y en este sentido es un «existencialista» y un «agonista». Pero el grado de su angustia es creador, y lo único que en Quiroga conduce a una revelación es el arte. De esta suerte, profunda en su consecuencia intelectual y expresiva, Quiroga, al mismo tiempo que destruye su vida en la soledad y en el sufrimiento hasta el suicidio, construye su obra, que fue la sola verdad en la que creía.

No se puede, en rigor, trasladar a Quiroga a una cuota fehaciente como autor uruguayo. En todo caso, lo que lo identifica de un modo supremo es el haber ahondado en la extrañeza de ser americano, aquí, de haber calado en una naturaleza más penetrante y definitiva del

hombre, pionero de una tierra inconquistada culturalmente, en la que el escritor aún tiene de primitivo el diálogo con las cosas y está implacablemente descubriendo el mito, el misterio que lo asuela frente a su más desolado destino.

Los cuentos de Quiroga enriquecen la literatura hispanoamericana porque fundamentalmente la caracterizan frente a toda homocromía literaria. Gran cuentista de un territorio demarcado, intenso, trágico, incisivo. Prosista mucho más vivo que retórico, sus defectos parecen el inevitable tributo de alucinar un idioma objetivo y remiso. En sus grandes cuentos: *La insolación, El alambre de púa, Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), o en *Las moscas* y *El hijo* de *Más allá* (1935), Quiroga se alza como uno de los más importantes cuentistas de lengua española.

En estas tierras tuvo además una cualidad precursora en la denuncia social del «obraje», y ya antes que los escritores mexicanos revelaba el inframundo de explotación americana, en el que la mayoría de los hombres, aún hoy, padecen.

En una urna tallada por el escultor español Mateo Hernández llevó en un largo viaje hasta Salto las cenizas de Horacio Quiroga su amigo Enrique Amorim. «Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final...», había escrito Quiroga. Amorim condujo a un personaje cuyo final era desconocido.

De lo que va a la literatura de Verlaine, Samain, Laforgue, Rimbaud, a la de Kropotkin, Bakunin, Reclús, Proudhon, va de Herrera y Reissig a Florencio Sánchez (1875-1910); va de una torre a una calle, de un hombre solo a un hombre con inquietudes sociales. El realismo gráfico, incluso el naturalismo, componen los temas de Sánchez. Las historias sobre Sánchez, bohemio, desquiciado, alcohólico, empecen la historia íntima de su talento. Observador excepcional, intuitivo agudísimo, en él se concilian las contracarátulas de la ciudad y del campo, no fue, por tanto, un escritor unilateral, como casi todos los escritores uruguayos, y esto explica el camino que lo lleva desde *Barranca abajo* (1905) a *En familia* (1905).

En seis o siete años Sánchez plantó en escena a los personajes más intensos y típicos del teatro rioplatense; pero encontrarlos le llevó toda la amarga experiencia de su vida. El Zoilo de *Barranca abajo* y el Eduardo de *En familia* son dos creaciones que calan con hondura las clases sociales y el móvil ideológico de Sánchez, cuyo éxito radicó en la identificación popular y nacional de los tipos, limitados a la pequeña burguesía ciudadana y rural. Excluido el sainete, relieve menor de personajes auténticos, en cincuenta años sólo un autor —después

de Sánchez y Ernesto Herrera— pudo levantar en la escena rioplatense un tipo, un carácter de la talla de don Zoilo y de don Gumersindo, y ése fue Eichelbaum con el ecuménico de *Un guapo del 900,* que es probablemente la obra maestra del teatro argentino. Semejante conclusión advierte sin esfuerzo que la permanencia de Sánchez como dramaturgo consiste esencialmente en el rescate —más que de los temas y de las estructuras— de una conciencia colectiva del drama.

Sánchez nunca planeó, ni pudo hacerlo, un personaje de extracción remota, tal como luego produjo un sector de la dramaturgia uruguaya, creyendo que la seudopoesía o el prestigio clásico de los temas podía sustituir a aquella conciencia colectiva. Las precipitaciones de nuestra formación republicana nos llevan a ciertas contradicciones no explicadas, y así nos hallamos con ese Sánchez precursor de una epopeya al revés, donde se canta a un héroe vencido, junto con el que se encuentra el nacimiento del Estado y el enriquecimiento de la realidad por el desarrollo del drama. Sánchez no busca héroes extranjeros, y en una sociedad no ideal comienza por la tragedia —período posterior— de los valores teatrales. Su vigencia es la vigencia de la misma realidad, pero sesenta años después. Claro que, contrariamente a quienes sostienen un ridículo analfabetismo cultural de Sánchez, Sánchez tenía una cultura viva y era un poeta, es decir, un creador y un vaticinador de conflictos, de significados estéticos.

Barranca abajo es la mejor obra del teatro rioplatense y quizá de todo el teatro hispanoamericano. Y ello porque trata del carácter de un pueblo y no del carácter de una literatura. Partir de la literatura ha sido el gran error de todos los dramaturgos posteriores a Sánchez.

De la llamada «generación del 900» es Sánchez, junto a Delmira Agustini, el autor de más profunda intuición creadora. Murió —como Rodó— en Italia. No visitó las ruinas del Coliseo ni la plaza de San Marcos. El creyó que hacía un «viaje a la celebridad» —Rodó también—, y es que acaso la celebridad del escritor uruguayo no ha podido separarse nunca de su muerte.

Desaparecidos los cometas del modernismo, hubo una pausa de oscura duda en la literatura uruguaya y, claro, de los póstumos por impagable reconocimiento. Quedaba sólo una memoria estelar: Orsini Bertani, editor italiano.

Algunos jóvenes habían convivido con sus mayores de la «generación del 900» y preparaban una nueva obra en silencio.

Vasseur lee a Whitman. Sábat Ercasty lee a Nietzsche. Oribe lee a Herrera y Reissig y a Antonio Machado.

El desprendimiento de la influencia modernista se realiza lentamente, pero irrumpe de súbito apenas muerto Rodó. Entonces aparece el versolibrismo de *Pantheos* (1917), de Sábat, y dos años más tarde, *El halconero astral,* de Uribe.

La primera guerra mundial hace volver los ojos de los poetas a América. Se busca una América inédita, lejos de todo rastro indígena, como si recién los poetas se interrogaran sobre la extrañeza de ser americanos.

Juana de Ibarbourou recoge la soflama de Delmira Agustini, ya expedito el camino para una memoria sin sonrojo. El amor a la tierra, el amor rebrotan en *Las lenguas de diamante* (1919).

La prosa llega más tarde, pero también es otra. El párrafo, más corto y más enérgico. Los temas, nativos, y la intención, social, que no adegañaban una caprichosa tendencia subjetiva. Desde Florencia (Italia) Montiel Ballesteros franquea *Cuentos uruguayos* (1920), lejos de la lente egocéntrica de Reyles. Pocos años más tarde, Enrique Amorim publica *Tangarupá* (1925) y surge a la narrativa una realidad desconocida. También aparecen los gauchos fantasmagóricos de Francisco Espínola.

El ensayo abandona las parábolas. No hay ningún Rodó. Se necesitan críticos. ¿Qué hizo la «generación del 900»? ¿Qué harán ellos? Frugoni quiere afirmar, sin desechar el internacionalismo literario, un punto de apoyo americano.

Zum Felde inicia los capítulos que harán el *Proceso intelectual del Uruguay;* el proceso es historia reciente, casi exclusivamente del modernismo.

Batlle y Ordóñez es la cabeza visible de la política nacional. Frugoni y Zum Felde escriben en el diario de Batlle y Ordóñez. La literatura sufre la impostación política. En el año 1926 se suicida Carlos Roxlo. Pertenecía al aduar del partido contrario. Le ponen la lápida.

Nace otra obra, sí. Los vivos y los muertos se encuentran.

¿Por qué ha influido Carlos Sábat Ercasty en Pablo Neruda? Porque, sin duda, es un poeta nuevo y original en *Vidas* (1923). Leyendo *La joven de las campanas* y *La joven de la fruta,* se comprende que Neruda, cuya perspicacia poética vio lejos, reconociera el estilo tan incitante de Sábat.

He aquí el caso de un poeta no conforme en una única dirección creadora y cuya ambición expresiva termina por desfigurarlo. La búsqueda de Sábat es ambiciosa hasta límites sobrenaturales. Vuelve acaso a creer con Virgilio que al poeta lo hicieron los dioses y que

es de materia infinita. Cuando cree esto, sus poemas se extienden como una gran onda cuyo eco toca un afán cósmico, un significado inasible. En su juventud Sábat ya creyó poseer el don de dominar una gran obra. Y su mejor libro, *Vidas*, no es extraño que le haya parecido «muy de este mundo» y, por tanto, no llevado a una trascendencia final. Se equivocaba. Allí está lo bueno que ha escrito, porque la literatura es ante todo expresión, y *Vidas*, una expresión victoriosa de su obra. El segundo intento vino con *Los adioses* (1929). Así como *Poema del hombre* (1921-1928) caracteriza su intención hiperbólica, *Vida* y *Los adioses* caracterizan su verdadera poesía. El tiempo dio, por fin, a este importante poeta uruguayo la única posibilidad de su intencionalidad cósmica en la expresión de otra obra aislada, donde se ha permitido alcanzar una vez aquellos grandes significados esquivos a su juventud. Junto a sus sonetos alejandrinos obtuvo la estrella de primera magnitud que buscaba, y el tema también fue la vida: *Poema del hijo*. Salvo su relación con Neruda, como poeta hispanoamericano, Carlos Sábat Ercasty no tiene la celebridad que merece.

La tiene, en cambio, Fernán Silva Valdés (1887), que, si bien no es el primero en relegar el lenguaje gauchesco en su poesía (Emilio Frugoni y Alonso y Trelles se le habían adelantado), es sí el primero en caracterizar el *nativismo*. Esa caracterización de Silva Valdés estaba muy lejos de cuanto se había escrito en la precursoría de lo nativo; no era una estética continuadora de los modos gauchescos ni de los romántico-literarios americanistas de Zorrilla de San Martín. El lenguaje culto —primera diferencia respecto a Alonso y Trelles— y las formas ásperas y libres —segunda diferencia respecto al autor de *Tabaré*— buscaban una aleación inédita para comunicar el descubrimiento de las vivencias autóctonas, propias de una geografía perceptible y de un tiempo sustantivado en la tradición de la Historia. Nativo fuera entonces todo aquello que, a partir de una realidad ambiente, inclínica del campo, reflejara en el poema la cualidad de sus hombres y sus motivaciones.

La obra de Silva Valdés es una extensa metáfora de las presencias típicas campesinas; estiliza el léxico regional y popular y acopia imágenes pictóricas, que no son, sin embargo, el «pintoresquismo» común a otros poetas menos originales.

Mas la originalidad no alcanza, a pesar de todo, a hacer de Silva Valdés un poeta profundo, aun reconociendo el estilo auténtico que lo valoriza. El autor de *Agua del tiempo* (1921) ve más el campo como tema tropológico que humano, y sólo una vez, en *Capitán de*

mis sombras, traspasa la capa pictórica del nativismo para introducirse en el hombre, en los hombres que dieron relieve épico al campo.

Cabe creer que Silva Valdés sea únicamente poeta lírico, que no tuvo acceso a tantos temas que pudieron hacer de él un creador del *epos* ni de la epopeya. De otro modo no se explicaría que un antecedente tan gravitante como el de Acevedo Díaz no fuese aprovechado por un poeta que de verdad tenía al alcance de sus ojos una realidad más honda.

Empero, esa hondura hay que buscarla en Emilio Oribe (1893), que es un poeta difícil porque su poesía está anegada de las muchas acepciones de la cultura, especialmente filosófica. Es un poeta para releerlo y meditarlo. Si bien parte de un centro universal —mejor, esencial— del hombre, su profunda preocupación por el tema americano lo sitúa aquí, lo convoca a la interpretación inédita del transmigrar humano que viene desde el fondo histórico de la cultura a remontar las vivencias de estas tierras y de estos seres.

También Oribe canta al gaucho —extraño conocedor de Dióscuros y de incesantes edades míticas y reales, no elude el tema— y filosofa con una poesía sin finalidad retórica, urdida con lento, evocador, minucioso recuerdo, la vigencia simbólica del arte.

Se llegó a afirmar —acaso por el equívoco de su densidad subjetiva— que Oribe no es poeta; que es un filósofo que escribe poemas... Semejante afirmación no tiene asidero. Pocas veces la poesía uruguaya ha subido tan alto como en *La colina del pájaro rojo* (1925), donde Oribe ha dejado definitivamente su mayor estatura de poeta en uno de los grandes poemas de toda su obra: *La estrella y el grano de trigo,* en el que conjuga el ser y el estar de la naturaleza, la simiente y el cosmos, el paisaje y el hombre, ofreciendo una admirable síntesis creadora. Pocos líricos americanos han expresado lo particular y lo universal en un poema como el de Oribe. Basta recordar el heroico esfuerzo de Hart Crane por tender sobre el mundo del Norte *The Bridge* y *The Waste Land,* de Eliot, para comprobarlo. En Hispanoamérica, el poeta uruguayo es el único que tuvo en sus manos el arco de Sagitario. Y la discusión sobre el punto es tan vieja como los partidarios de Anteo.

En Juana de Ibarbourou (1895) la poesía comienza por ser eglógica, sin pompas de mitos ni canéforas, con una verdad inusual, silvestre y verdadera, allí donde la realidad de la flora es la pitanga y el jacarandá, el camalote y el humilde cardo; la de una Juana de Ibarbourou en la primicia del tiempo, del que queda ante todo la vida,

esa contemporánea de una edad para muchas edades, como quería Schiller, y que es la que vivió y vive en *Las lenguas de diamante* (1919).

Después otro tiempo comienza a herir su canto; no en vano la juventud pasa y el dolor llega. Recién en *Perdida* (1950), Juana recupera la íntima transfiguración del canto. Su propia gran fama le hizo bien y mal. Las nuevas generaciones de poetas y críticos supusieron que podían relegarla. No situaron una poesía que, después de la de Delmira Agustini, exudaba un talento espontáneo y vital, pleno de formas y contenidos líricos ejemplares. Todas las antologías de lengua española reeditaban sus poemas y demostraban su vigencia. Todavía era la Juana de *Las lenguas de diamante.* Su obra posterior, la evocación de la naturaleza, la pregunta a su pasado y una conmovedora contraluz del sentimiento, se hace en silencio y soslayada por quienes creyeron que verdaderamente estaba perdida para la poesía. Pero ésta se ahondó y se acercó a una más entrañable y humana revelación. Así como el placer fue su juventud, en sus últimos poemas ha calado en el dolor, pero también en una belleza más trascendental. Y tiene el desgarro que parte de la alegría para llegar a la más desolada tristeza. Entre las nuevas generaciones, las poetas no han podido superarla; quizá porque aprendieron poco de ella o tal vez porque no han vivido tanto la poesía como ella. Lo que Juana caracteriza es el mundo circundante, en donde flores, trinos, nidos, luz, árboles, clima, paisaje son vivencias, regreso a la tierra, la suya. Por eso, cuando pasan años y ruidos, su obra ha de continuarse con otras vidas, como si todo fuese la sola vida de sus propios poemas.

También Pedro Leandro Ipuche (1889) trajo a la literatura uruguaya un estilo nuevo, lírico, y, aparte de su poesía, ha escrito teatro, ensayo, crítica y narrativa. En todo tiene rasgos originales y discutibles. El cuento es lo que más interesa de su prosa. *Cuentos del fantasma* (1946) introdujo algunos elementos fantásticos al realismo de la literatura campesina, enriqueciendo sus motivos con aspectos populares fabulosos o legendarios, que asimismo había recogido Silva Valdés, pero con menos inventiva y vigor expresivos que Ipuche. Después, entre otras obras, publica *La quebrada de los cuervos* (1954), y en este libro se presenta un cuentista integral, donde la técnica, los temas y las expresiones son de una excelencia considerable. Ipuche, como escritor lúcido, permanece atento a la renovación literaria, y su narrativa progresa a pesar de cuanto pueda limitarlo. Abandona su estilo barroco y girandulesco de *Isla Patrulla* (1935)

—en el que, sin duda, tenía felices hallazgos— para resolver con una prosa escueta y cortante sus nuevos cuentos. En ellos, paisaje, ambiente, psicología, lenguaje mantienen una autenticidad ejemplar; aunque Ipuche no tiene, en verdad, una percepción unitaria, en cuanto acopia detalles que le agregan crónica al «suceso»; pero lo curioso, sea como sea, es que Ipuche ha escrito cuentos que lo sitúan entre los mejores narradores, y si bien es cierto que una crítica aviesa lo ha ignorado, no puede ocultarlo. A la calidad estética de su obra insufla Ipuche una peculiaridad social y humana a sus personajes, que, al revés de la literatura gauchesca mal aprendida de Viana o como refundida de un *roman noir,* conocen la bondad, el dolor, la fe en su pobreza o en sus destinos naturales. La gente del pueblo interviene en sus cuentos y es gente que no está deformada por la literatura ni por la descomposición campesinas de los muchos momentos desesperados del vianismo. Son otros seres que, en su sencillez y costumbres, encuentran a un escritor que no los observa tampoco desde arriba, como en la falsa interpretación de Reyles. Y, por último, Ipuche, si bien ha fijado una temática regionalista, hay una clara superioridad en su obra de cuentistas respecto, por ejemplo, a la naturaleza «minuana» de Morosoli. No sólo porque Ipuche es un autor más trascendente, sino que, en todo caso, es un escritor largamente más importante en su prosa, en su estilo, en su categoría de artista. Pero alguna crítica ha atendido tanto la producción de Morosoli, que terminó por fundar el mito silenciando la teogonía.

Los escritores, ya lo decíamos, no entraban a la ciudad; por eso hay que buscar mucho para encontrar a un ciudadano. Este ciudadano es José Pedro Bellan (1889-1930), dramaturgo de *¡Dios te salve!,* estrenada en la sala del Liceo, de Buenos Aires, y del que puede afirmarse que es un drama caducado. Pero esa obra puede esclarecer, a través de Lucas y Petrona, sus protagonistas, junto a los principales textos de su narrativa, la motivación fundamental de Bellan ante un conflicto que llamamos vida.

Formado en la *finissage* francesa de Flaubert, Daudet y Maupasant y seguramente buen conocedor de Pío Baroja, Bellan une a una técnica realista de segura eficacia un estilo de resonancia española, de lenguaje claro y directo.

El amor es el móvil clave en la obra de Bellan, pero un amor en el que interviene la violencia moral, el fracaso o, en última instancia, la frustración del hombre —o de la mujer—, consumada por una vorágine sexual. Parece que Bellan intenta, a través de una motivación de dramáticas consecuencias, asir —por contraste— un valor puro

—que no determina—, en el cual el verdadero amor es un contenido inalienable del sufrimiento. Sus agonistas queman las reservas del sexo, pero no hay satisfacción moral ni sentimental en ese placer acucioso de los sentidos. Sea entre los amantes, como en *La realidad* o *Doñarramona,* o en la familia, como en *¡Dios te salve!* En otra dimensión tampoco el amor se alcanza sin aquella premisa del dolor; en *El alba,* y lo que de idilio romántico tiene, acaba separando a los novios, y en *La señora de Del Pino,* el amor maternal sufre una desgarradora locura, la que surge de la intensidad de la vida ante la conciencia irrefragable de la muerte.

La obra de Bellan, por lo que más interesa, revela una ausencia de «algo», un símbolo que conduce a una idea de la soledad esencial del hombre y una fuerza vital en la que predomina siempre la sensualidad. Mas en otro orden, también Bellan escribió cuentos donde apunta, con una ingenuidad impropia de su talento, la narrativa social, o a veces un croquis de psicología infantil, como en su deliciosa historia de *Civeta y Godoy.*

Autor anticlerical, anticonvencional y excelente escritor realista, Bellan fue ante todo un intelectual típico de las «generaciones perdidas» de la primera posguerra. Montevideano, reflejó el ambiente de la ciudad y una cierta nostalgia de su pasado, de sus quintas, de sus paisajes. Le cabe a él la primicia de haber sido el ciudadano que no creyó que necesitaba salir al campo para encontrar los temas de sus obras. Y en este punto los que después utilizaron ese tema —la ciudad— es posible que todavía no se hayan expresado mejor que él.

De nuevo en el campo encontramos a Enrique Amorim (1900-1960), que es, junto a Acevedo Díaz, el primero de los novelistas uruguayos. Es también de los pocos que han ingresado a la literatura internacional en lengua española o en las traducciones a casi todos los idiomas europeos. Ya desde *La trampa del pajenal* (1928) y *La plaza de las carretas* (1937) se situaba a la vez como uno de los grandes cuentistas uruguayos. Su obra es múltiple: ciudadana, campesina, europea, desigual y fecunda. De toda ella ha de quedar, sin duda, la de tema campesino.

Desde *La carreta* (1932) a *La desembocadura* (1958) hay un trecho en que la narrativa se crea desde un realismo naturalista hasta un realismo introspectivo inusual por la riqueza de hallazgos, sean de la naturaleza o el hombre. La naturaleza «dialoga» con el novelista, que conoce todos sus secretos; el hombre es una verdad humana que

ingresa a la novela sin falsos determinismos sociales, psicológicos o literarios, como en Reyles, como en Güiraldes.

Los temas campesinos de Amorim son un esclarecimiento simultáneo de la acción; el ambiente, las costumbres, de una compleja realidad rural; porque unió a una prodigiosa memoria de las sensaciones una extraordinaria lucidez interpretativa. Planeaba su novela a saltos, dejando un margen en el que su inventiva condicionaba el crecimiento narrativo. En este sentido, nada hay en él de uniforme; por el contrario, se observa en su técnica un lineamiento desigual porque sostenía, y es posible que con razón, que el *clímax* de una novela es consecuencia de sus propios contrastes estilísticos. Al influjo de los medios más amplios: el cine, la pintura, la música, la poesía —y aún la ciencia—, interesaban la resolución de su obra. *Los dichosos* (incluido en *Del 1 al 6,* 1932), uno de sus cuentos más originales, trae una teoría del tiempo que gravita considerablemente en la ciencia-ficción y también combina espacio-tiempo en *Rapsodia y muerte* (del libro *Después del temporal,* 1953). El cine está en todas sus novelas y especialmente en el final de *Corral abierto* (1956). La poesía en sus cuentos con pájaros. La pintura en casi todas sus descripciones, de las que logra, con la música, sorprendentes sinestesias.

El realismo de Amorim resulta, en su consecuencia final, un realismo simbólico. La parte de creación —de invención— en su obra es muy grande y por momentos hay capítulos íntegros de pura ficción e incluso novelas enteras como *Los montaraces* (1957).

Con intención social, Amorim revió el problema de la literatura campesina. No le interesó hacer personajes de literatura, sino trasladar a la literatura un medio humano vivo y esencial, tal como demuestra *El paisano Aguilar* (1934).

Amorim no escribió ninguna novela que pueda clasificarse dentro del «realismo socialista»; entendía el arte desde el punto de vista ya esclarecido por una larga experiencia personal, pero sabiendo cuánto de pueblo, de denuncia y de amor compilaba su obra. Su vitalidad increíble lo situaba en todos los estilos y en todas las renovaciones posibles. Los escritores jóvenes no eran más jóvenes que él. Sin embargo, aun recogiendo lo mejor de las nuevas corrientes literarias, no olvidaba a sus maestros: Quiroga, Gorki, Dostoievski, Sherwood Anderson, Hudson, Pío Baroja. Tanto como ellos sensibilizaron la prosa de Enrique Amorim, Banchs y Antonio Machado. Esa prosa, naturalista en *La carreta,* realista y simbólica después, es de un vigor y una intensidad excepcionales. En este aspecto superó cuanto la novela uruguaya había realizado hasta él.

En 1958 Amorim publicó su obra maestra: *La desembocadura.* Novela corta, contada en primera persona, sobre la fundación de una «estancia» cimarrona. Más que novela puede considerarse a *La desembocadura* como el único poema épico-lírico de nuestros campos. Absolutamente todas las potencias creadoras de Amorim culminan en esa narración. Une a una prosa magistral un tema unitariamente poético en su naturaleza de bárbara belleza. Es su gran novela, una gran novela uruguaya y, sin duda, una gran novela hispanoamericana.

Por entonces el tema había cambiado también en lo campesino con otro autor, Francisco Espínola (1901) y ya no se le entendía muy bien, según cierta crítica: «Hay en la concepción de Francisco Espínola una variante de importancia respecto del tipo ideado y transmitido por Javier de Viana en veinte años de novelistas criollos (...). Se mete en feas combinaciones criminales; se venga implacablemente y sin asomos de piedad.» Incluso, hablaba Falcao Espalter en esa crítica de que «el gaucho de Espínola no es ya sino una caricatura semipueblera, semicampera, del gaucho entero de Hidalgo, de Ascasubi y de Hernández».

Este severo juicio mantiene, todavía en parte, su rigor. Es un aspecto parcial. La equivocación de Falcao consistió en no comprender que Espínola no pretendía hacer ninguna exaltación de lo gauchesco, que la realidad ya estaba deformada por Viana y, por último, que Espínola traía un sentido trágico de la vida por encima de la brutalidad o la piedad de sus criaturas.

La técnica del cuento y la intuición de la culminación dramático-narrativa tiene en Espínola a un extraordinario representante. Lo que puede admirarse en su obra incondicionalmente es la mayúscula calidad con que penetran las más agudas situaciones del conflicto en el cuento. En Espínola hay una virtud esencial como productor de arte realista, la que hace de eje del cuento como expresión intransferible, y es que no le falta ni le sobra una palabra y comienza y concluye tajantemente, así como quien cortara de un sólo golpe de escoplo una estatua de mármol. Pese a esta aprehensión de los elementos definitivos, la literatura de Espínola conlleva desajustes y precipitaciones (y esto puede advertirse mejor en su novela *Sombras sobre la tierra* (1933); todo lo bueno de Espínola es aquello que se resuelve como cuento y lo demás una larga dispersión, pues en el cabal y nato sentido de la palabra, Espínola no es un novelista.

En cambio, los cuentos de *Raza ciega* (1926) revelan que Espínola es autor de una intuición primaria excepcional que se derrenga a

medida que se traduce en literatura. Su prosa significa bastante menos que su vivencia del drama donde, como prosista, está lejos de responder a una conjunción más absoluta de lo que, en arte, se obtiene como formas y contenidos secundarios. Tales condiciones primarias y secundarias pueden ejemplarizarse si recordamos la literatura, es decir, la expresión, que encierra un cuento como *El combate de la tapera,* de Acevedo Díaz, y la que no encierra *El hombre pálido,* de Espínola. Y, sin embargo, éste, cuyo advenimiento al realismo uruguayo es un hito, demuestra hasta qué punto un solo elemento catalizador puede hacer a un gran cuentista. Y el crítico debe admirar, además, a Espínola a través de *Saltoncito,* donde la ternura, la imaginación, la gracia poética, conjugan el mejor cuento para niños de la literatura uruguaya y, seguramente, de la «edad de oro» que quería Martí para la literatura hispanoamericana.

Vista ya una obra considerable como creación, faltaba a las letras uruguayas un crítico. Y surge entonces Alberto Zum Felde (1890) como el crítico que ha compilado y estudiado el proceso de nuestra literatura en su casi totalidad hasta 1941 (2.ª edición del *Proceso intelectual del Uruguay).* El primer mérito de Zum Felde consiste en su esfuerzo por organizar la dispersión de un «proceso» intelectual sin criterio aparente e intentar el análisis de cada uno de los géneros literarios, más la situación de época que vivían las generaciones de escritores. Pero Zum Felde tiene grandes aciertos y grandes defectos. Dada su importancia, conviene plantearlos con detenimiento.

Si se coloca el *Proceso intelectual* en su época de origen, debe considerarse favorablemente; el libro plantea las virtudes y errores propios de un «estado de la crítica», las influencias germanas y francesas, el determinismo, el positivismo, el supraindividualismo nietzschiano, la causa sociológica de Guyau.

La crítica uruguaya, en verdad, ha carecido de sistema y se ha basado en la capacidad deductiva o intuitiva de quienes la practicaron y no en un método más o menos válido. De tal manera hubo críticos que se acercaron al hecho literario en profundidad unos y otros en extensión y todos dependían de su propia capacidad analítica.

Las virtudes principales de Zum Felde, en un conjunto muy heterogéneo, radican en el esfuerzo de intromisión por zonas auténticas de los escritores que integran su «proceso». Y en lo fundamental, el libro es importante por la apreciación individual —y lúcida— de otras individualidades: Acevedo Díaz, Sánchez, Reyles, etc., o sea, por los momentos que gana en intensidad genérica. La crítica de Zum Felde, pues, es una crítica *individualista,* localizada, unímoda. Se pone «fren-

te a frente» con el escritor y la obra que juzga y hace un proceso de escritores, no un juicio cíclico —histórico, evolutivo— de la cultura intelectual uruguaya. En otras palabras, la crítica de Zum Felde, a través de esos autores, se ocupa más de lo que éstos son por sí mismos que respecto a lo que son dentro de la formación espiritual del país. Para que una crítica oriente y profundice es menester que se haga responsable de aquellos dos términos conjuntamente; no se necesitaba mucha sagacidad para reconocer que, individualmente, Herrera y Reissig es un gran poeta (fase de la individualidad), pero a la vez debería determinarse qué grado le corresponde —en el adelanto o en el retroceso— de la cultura uruguaya (fase de la nacionalidad). Si una crítica no logra evidenciarlo, se deduce que juzga a los escritores de un país, más no a la literatura de un país. Se dirá que la literatura de una país la hacen los escritores, pero se da el caso de que los escritores pueden hacer cualquier clase de literatura: incluso una literatura antinacional. Zum Felde, por ejemplo, cree que Jules Supervielle era un poeta uruguayo.

El *proceso intelectual* presenta largas páginas de exteriorizaciones biográficas y de análisis políticamente conculcados. Así sus 617 páginas de texto podrían reducirse a la mitad sin mengua de los juicios fundamentales. Y en esto alcanza la crítica de Zum Felde a dar la base valorativa de las obras. Entendiéndose por «base valorativa» aquella interpretación mínima que permite situar y juzgar a un autor de acuerdo al esclarecimiento que la crítica ha realizado. Y Zum Felde no da, o da apenas, esa base. Se apoya en definiciones ideales; otras veces incurre en el paralelo de dos escritores que no ofrecen ninguna síntesis.

En sus rasgos principales el *Proceso intelectual* expone: *a)* la prioridad de un momento crítico; *b)* la apreciación crítica de un proceso intelectual nacional (literatura versus cultura uruguaya); *c)* un desarrollo histórico, afluente, de la creación literaria.

Con método o sin él todos esos aspectos son todavía difíciles. La crítica uruguaya es de corto aliento y ha decaído al punto de que nadie pudo superar la perspectiva general de Zum Felde. Después de éste, la crítica nacional, dividida en parcelas y cultivada por jóvenes más ambiciosos, asomó a algunos temas, en los cuales el deleite por un autor o por un libro —ya anteriormente tratados y documentados—, agregó minuciosas reflexiones biográficas o detalles eruditos, de cuya extrínseca interpretación han quedado algunas páginas marginales pero ninguna característica esencial. Se introdujo así una especie de crítica de la crítica, un periplo a través del cual no se trató de una

hermenéutica nueva en literatura, sino de un punto de vista más o menos erudito sobre la erudición de otros, y en este juego —donde no existe ninguna recreación profunda— se han ido perdiendo los aristarcos más jóvenes. Porque es posible que heredemos todos los defectos de Zum Felde y casi ninguna de sus virtudes.

HUGO EMILIO PEDEMONTE

Sol, 18
AZUAGA (Badajoz)

LINEA ROTA

1

pasa entre las sombras el tiempo ido;
bajo el brillo de su malévola hoz
cae la inasible sensación del sueño;
tocas la negra piedra, tocas agua,

y el luminoso frío de la noche
como plumaje gris, como un cuervo
moribundo llega hasta ti y baña
el espectral semblante de los rostros.

Veo que la memoria del tiempo no
es sino una luz vacilante torpe,
vacía y que eres como esas

estelas de los buques: inasible
sensación, ala sonámbula, árbol
para la horca: hieres el tiempo.

2

entre dos sombras pasa el tiempo que fue;
bajo el brillo de su somnífera hoz
cae la inasible sensación del sueño;
llegas entonces, vacía, árida,

y sobre la hora-mordedura ves
el gris plumaje, la vacilante luz
del cuervo cuando pasa como la me-
moria de esas estelas y el vértigo

de los buques entre la especulación
del océano y el llanto de un día.
Pospones el corazón espléndido

y tejes la soledad que te penetra
entre dos sombras: árbol del tiempo,
inasible sueño, y llega tu voz: vacío. Lívida.

3

entre tu sombra y mi sombra tiempo fue;
bajo el brillo de su deleznable hoz
cae la inasible sensación de un sueño;
llegas entonces con beso frío,

y sobre la hora-arco iris ves
el gris plumaje, la vacilante luz
oh Luna cuando pasas como la me-
moria de esas estelas y el vértigo

de los buques entre la especulación
del océano y el llanto de un día.
Enredas el corazón como sueños
y tejes la soledad que te pene-
tra. Entre tu sombra y mi sombra pace
intolerable sueño, y llegas enton-
ces: lívida-vacío

4

Sin embargo ¿qué imagen trastorna
ese hálito acuoso, ese dormido
agüero que bate sus alas frías?
¿En dónde se hospeda la húmeda grey

enjoyada, esos ángeles tuertos
que la oscuridad traspasa y bebe?
¿Acaso cumple la mirada su de-
signio entre la dura fijación de su

señal y el instante de su espejo?
¿Es acaso el día y la noche y
sus innúmeros puentes reflejo del

sueño letal y urdimbre? ¿risas?
¿tonos?
¿Entre qué tumbas yace el vaticinio?
¿Qué viento brisa? Qué inmóvil tiniebla
sin embargo.

5

En otra parte hemos visto bajo
el calosfrío del sueño plácido
como la boca del delirio entre
la fijación del oráculo y el

torpor agonizante del fantasma
—tus manos deteniendo la caída
de cierta constelación deífica—
(el recuerdo de la palabra ida
despedía entre brillos innúme-
ras bestias semejantes por sus cualidades
a la ordenación de vértigo)

Digo en otra parte hemos visto
—cercados por la muerte y su ojo
de estertores— la risa que se arrastra
entre la sorda belleza
de tu desaparición
y el ala hinchada de la bruma

6

En imágenes en el corpus ani-
quilamiento y de la grave noche no
tocaré ni sus filos ni la escama del
árbol; pero el celo de una muerte

es a sí misma Las sirenas para
mí y la esbeltez de la vida tocas
mientras yo en el laberinto (sin rostro
soy todas las sombras) resisto estrofas

y mi vida no depende —ve alma
las claves ya perdí y sin embargo
la vieja de cara rosácea y la

joven de negro ya ríen y de la
piel gastada me levanto La escama
corpus del día es y el tiempo reina
en la imagen ajada

7

galopan caballos brama el gran Mar
en temblor ya las sombras se levantan
innúmeros hamlets *entre las formas*
bajo los arcos de la noche y su crin

mis miembros se desprenden por la fuerza
del viento me quedo sin mi carcajada
que también vuela llega tu voz
soy invisible deseo como quien

todo lo tiene imito ser yo tú
nosotros —pienso— en el galope de
los caballos o en el brillo del gran Mar

el Sol asoma su cabeza roja
creo que soy un sueño de mí mismo
¿quién sueña? ni dios ni hombre
a lo lejos bate el gran Mar

TONICO

de mi corazón emigran épocas alucinantes
negras muchedumbres con horror
pasan
de mi boca un arropamiento de naufragios
un canto ilusionado de metales
araña en ascuas es tu aparición entre bujías
y el morir que dura
                              pero aquí te espero
mansamente
                    un hospital de delirios
oro
mientras la tarde se desploma viva
y destrenzas tu cabello de las sombras
un sueño
y el ardor de la palabra imposible
cae
un ahorcado
dulcemente
y patas de caballos tuercen el curso de los días
con su tónico de mutilaciones
tiemblo

4 POEMAS DEL ARCON FURIOSO

I

ruido de bocas
en el corazón de la noche

mi amor me abandonó por otro
yo también soy otro

ruido de campanas negras
ruido de paredes luidas

a mi amor lo olvidaré algún día
pero hoy la noche es una dentellada amarga

ruido de metales
la vida tiembla en el árbol solitario

ruido de camas
voces de amantes
voces de violines

y estoy aquí y pienso que puedo discernir
hay una catedral de pinos debajo de mis labios

el silencio guía mis pasos
ruido de bocas
voces amargas como la noche

ella canta en su viejo balcón
y sólo hay noche afuera y adentro
mi mano es una estría
mi lengua el arcón del olvido

II

luces metálicas
rasgan el vellón nocturno

hablo de la vida que es otra
de la inclinación del mundo

espero sobre estas consideraciones oscuras
la mano acartonada de la fábula
sé que pierdo el tiempo
pero no conozco otra manera de perderlo

me sueño mago
y algún día amaneceré rodeado de conejos y palomas

ah la prestidigitación
el oficio más cercano a la milagrería

pasos siderales
pasos en el rubio confín

¿pero qué viene a cuento?
estoy más muerto que vivo
el reloj y la música se apresuran
afuera la danza sabática
girasoles en la cima de la cólera

ah quisiera cenarme una ballena
sí una ballena eso quiero sin fábulas
una ballena para no arrasar al mundo

III

la melancolía es el asombro
cuando hombres como yo odian la vileza
y la vileza es la justificación del mundo

hay épocas
en que la vida es una tarde inclinada
y vemos su risa opaca colmar todos los deseos

nos armamos de un peinado diferente
y salimos a la terquedad del aplauso público
o al cortejo raído

todo es una mueca
un paseo espectacular
una risotada de hiena

es visto que no hay bondad para los sentimientos

pero le lavaré las uñas a mi amor
aunque me sepa el café a chocolate

IV

la melancolía es la desesperación
cuando hombres como yo odian la muerte

habrá que desportillarse el alma
como un voluntario idiota

la iniquidad es hoy en día
la valentía del engaño

cuidado con la mujer dulce y oligofrénica
con la inteligente y sutil
con la voluntariosa perfumada
audaz negligente apaciguada extranjera
porque ¡PUM! y el martillazo hace
pedazos la cabeza de la consideración

pero yo las amo
oh tenaces fieras demonios
ojos de puercoespín
ojos polares
ojos de lechuza
murciélagos
yo os amo
y soy testigo del hundimiento de la
eterna paz

MARIO DEL VALLE

Plaza Río de Janeiro, 56-406
MEXICO

ESTRUCTURA Y TEMATICA DE «LA NOCHE DE LAS CIEN CABEZAS», DE SENDER

INTRODUCCION

Entre las obras poco conocidas y menos aún estudiadas del Sender de los primeros tiempos, *La noche de las cien cabezas* (1) es una de ellas. Publicada en 1934, poco se ha dicho de ella que no sea una repetición expresa o accidental de lo que A. R. (Angel del Río según E. G. de Nora) dejó escrito en su reseña (2) de 1935, donde se acotan los elementos literarios y de contenido más salientes de esta así llamada novela. Buscando una expresión sintética de los mismos, Marra-López califica la obra de «fantasía goyesca entroncada en los sueños quevedescos» (3). Pero la generalidad de tales atributos con que comúnmente se la define, pueden darnos una visión equívoca de la misma. Por necesidad de especificación conviene anotar que la fantasía se halla regida en este caso por cierta disciplina que nace del contenido mismo de la novela, y que lo macabro y goyesco tienen una dirección y límites precisos. No estamos con Sender en el caso de una conciencia rota que proyecta en sus figuraciones el caos final y descomposición moral de lo terreno. El *praeterit figura huius mundi* de San Pablo, que tan hondamente caló en el barroco para aferrar a sus hombres a lo celestial y desde esta perspectiva enfocar los valores del presente, se halla bien lejos del núcleo doctrinal y emotivo de *Las cien cabezas*. Si el fondo del problema es el mismo, la solución, aunque parezca gratuita y tal vez desesperada, se sitúa en el extremo opuesto. Sender no llama a juicio para darnos una lección sobre la vanidad intrínseca de las cosas e impresionarnos con los temores de una condena, sino que convoca a esa sociedad representativa de las cabezas para desvelar las ilusiones frívolas de los hombres y afincarlos en raíces que serían el barro del barroco.

(1) Ramón J. Sender: *La noche de las cien cabezas* (en lo sucesivo, *Las cien cabezas).* Madrid, Pueyo, 1934.

(2) A. R.: «R. J. Sender: 'La noche de las cien cabezas'», *Revista Hispánica Moderna,* II (1935-36), p. 219.

(3) José R. Marra-López: *Narrativa española fuera de España 1939-1961.* Madrid, Guadarrama, 1963, p. 345.

En 1914, Scheler, señalando los rumbos del nuevo amanecer humanista que se alza de entre las tinieblas y amarguras de los valores inoperantes de la civilización burguesa, escribe:

> Esta nueva actitud puede ser caracterizada como un entregarse al contenido intuible de las cosas, como una profunda confianza en la irrevocabilidad de todo lo que es simple y evidentemente dado, como una animosa liberación de sí mismo en la contemplación y en el amor hacia el mundo, tal como éste se ofrece a la intuición... El hombre que aquí filosofa no conoce esa angustia en que el hábito y la voluntad de cálculo tienen su origen... Más bien se siente bañado hasta la raíz de su espíritu por la corriente del ser, y prescindiendo de cualquier contenido ya actúa inmediata y benéficamente. No es la voluntad de dominio, de organización, de determinación unívoca y de fijación la que ahora anima el pensamiento, sino un movimiento de simpatía, de gustosa aceptación de la existencia y de saludo al incremento de plenitud, en el cual, bajo una mirada entregada y cognoscente, los contenidos del mundo se ofrecen pródigamente a toda operación intelectiva y trascienden los límites en que el concepto los encierra (4).

Puen bien, en *Las cien cabezas* se nos da, por una parte, la revelación de las distintas formas que puede revestir esa actitud radical del hombre burgués tan sensiblemente descrita por el filósofo alemán, y por la otra, la anunciación de un tiempo nuevo o una forma ideal de vida en que el hombre recuperará (o recuperaría) la integridad de su ser.

No se trata directamente, al hablar aquí del hombre burgués, de una categoría económico-social, sino de una determinante interior que condiciona las posibilidades expansivas del ser humano en su relación con el mundo, y que se halla en la base misma de la actitud lógico-empiricista de la burguesía histórica. ¿Cómo se vuelca este contenido ideológico en la novela?

LA FABULA

Un breve recuento de la organización y partes del material novelesco de la obra —dada especialmente la escasez de su circulación— puede ser un buen auxilio no sólo por la significación que en sí mismo encierra, sino también como recurso para futuras referencias en el proceso expositivo de la misma. Las partes que distingo no están expresamente señaladas en la novela, pero hay razón suficiente para una tal división.

---

(4) *Von Umsturz der Werte*, II, citado y traducido por Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, I (Madrid, Revista de Occidente, 1961), pp. 215-16.

Ch. L. King ha notado esa especie de cuadro picaresco (5) —picaresco, a mi juicio, sólo por sus apariencias— con que se inicia la novela y en el que se nos narra brevemente los últimos años de la azarosa vida de Evaristo el Rano y sus relaciones con el Herbolario y con un obrero metalúrgico. Víctimas de la misma sociedad que ellos van a juzgar después, y escarmentados ambos en los rigores de la «Justicia», el primero, Evaristo, que se había ejercitado en las más exóticas actividades para ganarse el sustento, se dedicaba últimamente con tal fin a la caza y venta de ranas. Pero un día la esposa de un supuesto político republicano descubre el negocio del desposeído y tiene una idea feliz: si ella pone un criadero de ranas en el jardín y consigue prudentemente que el científico que las compra le conceda el monopolio de la venta, se asegura el cochecito. Dicho y hecho. Traumas del pasado, mixtificaciones espirituales y quebranto físico se alían con este último descalabro del Rano. El hambre continúa su labor de carcoma, las ya mínimas fuerzas de integración personal que le quedaran lo abandonan, y Evaristo se reduce a un puro accidente, capricho del devaneo irracional y mofa del humano. Al segundo se le impide la convivencia libre, porque los valores que sostiene ponen en peligro el mundo de vigencias de las clases gobernantes. Huyendo así de sus guardaespaldas y verdugos, se oculta en un nicho vacío del cementerio, guarida de espera de mejores tiempos y dominio que le garantiza el ejercicio mínimo de su albedrío; una decisión, al menos la última, que sea suya, íntima: «... eso de morirme donde a mí me dé la gana no lo pueden impedir» (p. 11). Allí se le une Evaristo una noche, acuciado por los rigores invernales y buscando algún alivio contra los estertores de la tisis que lo está minando. Oigámoslos en los comienzos de su casual encuentro:

> Por encima de la tapia de enfrente se veía, a lo lejos, el reflejo rojizo de la ciudad en el aire. Pensó Evaristo:
>
> —Y en resumidas cuentas soy lo mismo que ellos: un hombre con su cabeza y su corazón.
>
> Soltó a reír mientras su espalda resbalaba por la pared. Ya en tierra se quedó adormecido. Apoyaba la cabeza a gusto en la soledad y el silencio. Otra vez oyó el mismo rumor y volvió a caerle tierra encima. Levantó la mirada. Por el hueco de uno de los nichos asomaba una figura humana. Se alargaba en la sombra una mano hacia él. Pasada la primera sorpresa, Evaristo preguntó:
>
> —¿Es usted un cabrón como yo, o un ánima del infierno?

(5) Charles L. King: *An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender* (unpublished Ph. D. dissertation, University of Southern California, 1953), p. 101.

Pero la sombra callaba. Evaristo volvió a preguntar:

—¿O es que los muertos salen de las sepulturas, cómo cuentan las viejas?

La sombra del metalúrgico respondió:

—Quizá. Cuando tenía sitio en el mundo vine a la sepultura. Ahora que estoy aquí, yo querría un lugar en el mundo. ¿A qué viene usted, tío chalao?

Ahora era Evaristo el que no contestaba.

—¿Quiere ahorrarse el entierro? ¿O es que está loco de veras?

Evaristo se apresuró a aclarar su caso, porque aquello de suponerle loco le humillaba:

—No lo crea. Es el mareo que se me sube a la cabeza...

... Evaristo preguntó:

—¿Qué clase de pájaro es usted?

—¿Y usted?—respondió el otro.

Callaron los dos. Evaristo escupió sangre y habló con dificultad:

—Antes ha dicho que tenía un lugar en el mundo. Entonces ¿para qué viene aquí? Vamos los dos allá.

—Ese lugar también lo tiene usted. Es la «trena». Prefiero este nicho sin puertas al otro. Podrán perseguirme como a un perro; pero—y aquí rió y dio a las palabras un acento de suficiencia—eso de morirme donde a mí me dé la gana no lo pueden impedir (páginas 14-15).

En el nicho mueren los dos aquella misma noche, matados por el hambre y el frío. Habrá que recurrir a los tópicos para señalar los valores de la narración de esta escena, la de la muerte: realismo macabro, ternura intensa, desapego objetivizante, lo que se quiera. No por ser tópicos dejan de responder a una realidad. Por encima de todos aquellos valores, la comunión humana, que se alza con gesto tal vez débil, pero inmaculado, entre los vahos de su miseria. Del personaje víctima se desprende así un halo heroico que deja al lector sumergido en la contemplación de la antípoda humana, suspenso entre la admiración y la compasión, mezcla él mismo de verdugo silente y esposada víctima.

En realidad, esta parte, que ocupa los dos primeros capítulos, podría haber constituido una novela corta en la que, quizá por primera vez, aparece con claridad diáfana el gran talento del Sender novelista: el infalible y trenzado encadenamiento de hechos producidos por la conjunción del medio y de la condición moral en que el protagonista se halla en el punto inicial de la novela. Estos hechos obligan a su vez al sucesivo y fatal desenvolvimiento de aquella actitud inicial, y los unos y la otra se alían en una admirable y simple

dialéctica que preludia ya el rigor y la decisión compositiva de *El lugar de un hombre* (1939). Lo que en verdad hay de novela en esta obra acaba aquí, con el capítulo segundo. Fuera de esto cabría aceptar la visión negativa que de ella ha dado C. V. Hulse al escribir: «The book is no novel — no plot, no action, no characterization...» (6). Pero la posición de Ch. L. King parece mucho más justa con el novelista y más adecuada a la realidad del libro cuando, invirtiendo la perspectiva del crítico anterior, dice: «There is unity of place, time, action, and story. With the exception of the first two chapters, ... characterization becomes a fragmentary caricature» (7).

Uno se pregunta inmediatamente: ¿Por qué decidió el autor hacer a los cadáveres de Evaristo y del obrero metalúrgico testigos de lo que sucede en el cementerio? ¿Por qué es necesaria su presencia en el resto de la fantasía? ¿Qué nos quiere dar a entender el novelista con esta imagen de las sombras a que queda reducida dicha presencia? Por ahora limitémonos a presentar el comentario que el narrador hace tras la muerte de aquéllos:

> En el viejo cementerio quedaba algo vivo aún. Sólo se muere —con muerte total— cuando se ha perdido la capacidad de proyección... Mientras un cuerpo tiene la proyección activa de su sombra, que se mueve y cambia a lo largo del día, con la luz, no ha muerto. Luego, la sombra sigue viviendo en las tinieblas uniformes de la fosa... Cuando por la noche se diluye y se pierde en el aire, no por eso desaparece. Al revés, crece y se extiende. La noche era para las sombras móviles de Evaristo y su compañero el triunfo. Lo que había que averiguar en esos casos es adónde van, dónde están y cómo actúan en el seno de la noche. Qué hacen las sombras con su propio triunfo (pp. 19-20).

Después del capítulo tercero, que sirve de transición e inicia la adquisición y desarrollo de los poderes noéticos de estos personajes en su estado de sombras, viene el cuerpo principal de la obra. Ocupa éste la totalidad de los capítulos restantes, exceptuando el XXII, XXVII y XXVIII, que constituyen la tercera parte. En términos generales, he aquí lo que ocurre en la segunda parte del libro. Días o meses después de la muerte del Rano y el metalúrgico, una noche, se levanta una gran tromba en la ciudad que yace al otro lado de la colina del cementerio; sus efectos se extienden por todo el horizonte, arrasando objetos y seres humanos que encuentra a su paso y arrojándolos en el cementerio. De los últimos sólo llegan las cabezas, algunas de ellas dotadas todavía de una vida artificiosa y que a veces se extien-

(6) C. Hulse: *La noche de las cien cabezas.* Books Abroad, Winter, 1936, p. 46.
(7) Charles L. King: *An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender*, p. 102.

de hasta el amanecer del día siguiente. Ya en el cementerio, las cabezas aún vivas ensartan una serie de diálogos (o monólogos) alucinantes, mas no por ello carentes de un apretadísimo contenido y de un riguroso discurso, diálogos en los que se nos informa de su vida y obra. Se encuentran entre ellas una gran variedad de tipos que representan distintos estratos o funciones sociales y diferentes maneras de enfrentar la vida, con independencia del rango social a que se pertenezca. La misma variedad y carácter representativo se da en los objetos que van cayendo: libros devotos, enciclopedias, cartas de amor, anticonceptivos, objetos de la realeza, mitras, etc. Es fácil señalar la proximidad de esta creación de Sender con la de aquellas otras obras de la tradición castellana que va de *La danza de la muerte* a *Los sueños,* de Quevedo. Como esta otra de nuestro novelista, dichas obras fueron escritas también en momentos de profunda crisis nacional y presentan una feroz crítica social. A las observaciones hechas al respecto en los comienzos de este trabajo, debemos agregar ahora que el libro de Sender va más allá de la mera crítica, y que supera, además, la fórmula religiosa o moralizante como solución a las aberraciones de los hombres. Según se verá, Sender adopta una actitud científica de raíz poético-metafísica en el descubrimiento del mal, y esa misma actitud rige la composición de su fantasía.

El contenido de la que he llamado tercera parte puede resumirse así: cerca del amanecer, sin ser afectados por la hecatombe de fuego que llega ya al cementerio, y fuera de éste, aparece un grupo de hombres desnudos que con el auxilio de máquinas levantan un dolmen colosal dedicado a la *hombría.* El día despierta, la tromba ha cedido y la calma se restablece por breves momentos; después se vuelve repentinamente al caos y las tinieblas, que continúan hasta que el dios de los instintos, el dios negro, derrota al dios blanco. Entonces comienza la luz de una nueva era.

La significación más inmediata de la tromba se hace patente en la enumeración de los elementos que la forman: agua de huracán teñida de rojo, frío del jornal y miradas de jornaleros, odio de huelguistas, rumor de máquina, dolores y alegrías de comités obreros, etc. De los elementos que componen esta enumeración y del hecho de que muchas de las cabezas representan tipos de las clases dominadoras, podría llegar a deducirse que estamos ante una obra de carácter demagógico y de tonos sin duda alguna fuertemente políticos. Vamos a ver, sin embargo, que, como en cualquier otra novela de Sender, el contenido político de ésta se halla también inserto en una esfera de mayor radio, en la cual ingresa previamente decantado de otros valores que no sean el de la significación humana que toda

actitud política lleva consigo. Procuraré mostrar igualmente que los elementos de orden revolucionario social quedan asumidos —pero de ningún modo destruidos— en la revolución de orden más elevado que se proclama en el libro y que se enuncia desde sus comienzos cuando entre los componentes de la tromba se incluye «el hambre de fe en la propia misión, el hambre infinita de equilibrio» (p. 37).

EVARISTO, EL OBRERO Y SUS SOMBRAS

Repase el lector con atención el diálogo aquel del primer encuentro de nuestros personajes y verá cómo Sender, en mayores o menores dosis de realismo negro, está volcando en el mundo de la ficción no sólo el estado de injusticia del medio en que aquéllos viven, sino algo más, de índole antropológico y que pertenece a la estructura de las relaciones con la comunidad. Me refiero a ese conflicto entre individuo y sociedad, tan recurrente en las obras de Sender, tan expresivo, como Eugenio G. de Nora ha observado; de la intimidad misma del novelista, y que, según veremos más tarde, debería explicarse más bien como desacuerdo entre los sentimientos colectivos (universales) del individuo y la orientación clasista (en el sentido más amplio de *clase)* o individualista de la sociedad: «Cuando tenía un sitio en el mundo, vine a la sepultura. Ahora que estoy aquí, yo querría un lugar en el mundo», dijo el obrero.

Supervivir socialmente sin perder la dignidad de ser exige un reajuste constante de las fuerzas expansivas de aquellos sentimientos con los imperativos coaccionantes y los desafueros de la convivencia. En esta compleja y dura tarea, el Rano sucumbió. Su indigencia, alienación y confinamiento espacial no son sino la ejemplificación extrema (realización artística) del enajenamiento relativo a que nos hallamos todos sometidos por las presiones sociales. De aquí que, aun acusando el patetismo de la impertinencia, sintamos una cierta comunidad reactiva en el crecimiento moral que el Rano experimenta con la proximidad física de su compañero; el cual, en su insolente desafío, muestra hallarse todavía en posesión del núcleo más íntimo de su ser: «... 'moriré donde me dé la gana'. Esto le parecía a Evaristo de una insolencia magnífica..., tenía ya a aquella sombra [la del obrero metalúrgico] por un hombre capaz de triunfar en la vida» (página 15).

Sobre este plano de significación socio-antropológica de los personajes se monta un segundo de carácter metafísico. Evaristo y su compañero, desde el estado de sombras a que queda reducida su presencia en la novela después de su muerte, son capaces de penetrar

en los pliegues más recónditos de las intenciones de los hombres. Son ellos los que descubren, por dar sólo un caso, la soberbia y el resentimiento que se anidan en la cabeza del Pánfilo:

> Las sombras del Rano y del obrero metalúrgico veían la cabeza como en una extraña fotografía medio revelada. Veían un negativo de grandes manchas grises y blancas.
>
> El Rano decía:
>
> —Amar a los hombres en la compasión «por sus pecados» es de una soberbia horripilante (p. 137).

No es ésta la única vez que Sender ha echado mano al recurso expresivo de la sombra. De Ariadna, por ejemplo, dice que sigue viviendo en su sombra. Lo mismo ocurre en el reciente drama *Don Juan en la mancebía,* donde el escritor prolonga la presencia del protagonista y de Doña Inés en el escenario, haciéndolos actuar después de su muerte a la manera como lo hacen Evaristo y su compañero. Las sombras, en cuanto que son proyecciones de cuerpos, tienen ya en su propia naturaleza una peculiar combinación de realidad e irrealidad que les da cierta fuerza para expresar figuradamente lo que después constituirá uno de los puntos centrales de la ontología del escritor. Pues, en efecto, como parece deducirse de las palabras que van a seguir, Sender usa el término *sombra* como imagen indicadora de esa condición metafísica del ser que más tarde —en *Proverbio de la muerte* (1939)— se expresará mediante la fórmula *ser-no ser:*

> Dos meses después, la sombra del Rano hablaba consigo misma. Veía claro en las demás sombras. La noche le había dado su esencia. Sabía ya que en el principio fue la noche, la sombra. Que al fin la sombra vivirá. Que está donde está todo y donde no está nada ni puede estar la nada misma. Al final de los infinitos la sombra está dispuesta a nacer siempre. Es la negación, que llega a todo y lo inunda; que está en lo que aún no ha nacido y en lo que ya ha muerto. El Rano tenía su sombra incorporada a la entraña de lo eterno que no muere, porque es lo único que no ha nacido. Su sombra, lo mismo que ligaba sobre la tierra con la sombra del cráneo abandonado, ligaba con el tiempo pasado en el polvo de los huesos muertos, con el porvenir en el espacio donde ha de nacer de la sombra, ha de ser la sombra y ha de volver a ella (página 26).

Texto más críptico que el que acabo de trascribir, tal vez no se da en toda la obra del novelista. Con las reservas, pues, que impone el caso, yo diría que Sender está apuntando con este mundo de imágenes hacia la representación de la pura *potencialidad* como categoría primera en la que se incluye el nacer y el morir, donde las formas,

el valor y los cambios de la individualización quedan relativizados al extremo, y la noción misma de la Nada tal vez excluida (8).

Sin embargo, no parece ser éste el único ni quizá el más relevante valor expresivo de las sombras, sino la proyección de carácter noseológico que Sender hace de aquella categoría y que viene a constituir el primer principio de la verdadera sabiduría, de la cual se hallan investidos Evaristo y el obrero metalúrgico. De éste, en efecto, nos dice el narrador que «veía por los ojos maternales —matrices de todas las visiones y de todos los pensamientos; de la hormiga negra y el hombre y la cigüeña— de la noche. Veía y sabía todas las cosas» (p. 27). Artificiosa simbiosis, la que se da en las sombras, mediante la cual el autor nos muestra simbólica y poéticamente su propia actitud existencial reducida al plano filosófico: desde la sabiduría (la del inconsciente) que da la inserción en el otro estadio del ser (9) —el no-ser, la muerte—, e investidos, no obstante, de los poderes de la conciencia, Evaristo y el obrero metalúrgico contemplan la vida mundanal de sus congéneres. Y en la primera evaluación que de ellos dan, acusan el error que los domina y se anticipa por primera vez la causa de su ruina y lo que más tarde va a declararse como significación definitiva de la totalidad de la obra. Veamos, pues, qué piensan y qué dicen en sus ya avanzados balbuceos de ultratumba:

> Lo que más le interesaba [al metalúrgico] era la torpeza con que los hombres trataban de aprender a morir a lo largo de cuarenta, sesenta, ochenta años, creyendo que lo que hacen es aprender «la ciencia de vivir». Y le admiraba que para alcanzar la esencia de la noche hubiera tenido que estar agonizando cincuenta y cuatro años...
>
> Y añadía una tarde, mirando al borriquillo desde el fondo del nicho, donde la sombra era más densa:
>
> —Vivir, viven ésos. El asno, el pájaro, el pez. Claro es que no se dan cuenta.
>
> —Por eso. Por eso mismo —decía la otra sombra, la del Rano—. El que se da cuenta ya no vive (p. 27).

Cabría preguntarse aún, con respecto al significado de la presencia de Evaristo y su compañero en el cuerpo total de la obra, si el autor tuvo alguna intención especial al elegir dos hombres de entre

(8) Teniendo en cuenta los conceptos que aparecen más tarde en la novela, Charles L. King ha dicho al respecto: «Shadow symbolizes the essence of Evaristo's being-his manhood. In death his individual shadow had been swallowed up by night» *(An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender*, p. 380).

(9) Es la misma noción o actitud que en *Proverbio de la muerte* (1939) se va a expresar con el motivo temático «vivir *d'aprés* la muerte», y que tiene resonancias muy distintas del «morir tenemos» de la ascética cristiana.

los postergados por la civilización de su tiempo para servir como detectores de los males de la misma. La respuesta es afirmativa, mas baste ahora con decir que el novelista parece haber sido consciente de la oposición entre la clase de muerte que reservó para los personajes de las cabezas y la que sufren el Rano y el metalúrgico. De estos últimos dice al encabezar el capítulo II: «Dos que van por su pie a la sepultura»; y están en el cementerio con sus cuerpos enteros.

Para completar el análisis de la primera parte y ayudarnos a la mejor comprensión de las siguientes conviene agregar algo acerca del sentido que ha venido cobrando la tromba. Aparte de su descripción material, ya vista en el segundo epígrafe, véanse otras situaciones que ayudan a definir su naturaleza. La alusión más directa al significado de la misma se nos da en los comentarios que el laurel hace a las supuestas reacciones que el cadáver de María Faldriquera experimenta con los estrépitos de aquélla:

> —Cree que es el día del fin.
>
> El Rano preguntó:
>
> —¿No lo es?
>
> —Quizá. Quizá resucite hoy la carne.
>
> Rieron. El laurel añadió:
>
> —Y quizá comience la vida perdurable (p. 33).

Sender está usando la analogía con el credo cristiano para hablar de otro fin («la última luna de la era cristiana», comenta el narrador ante la aparición de dicho astro), para anunciar una inversión de signos en la valoración existencial del cuerpo y para proclamar un nuevo sentido de la inmortalidad humana.

Esta carga significativa de la tromba va, por otro lado, íntimamente asociada al momento revolucionario que traspasa al mundo, y más particularmente al español. La sublevación de las masas es el instrumento de que se vale la tromba para la destrucción del mundo viejo, «el día del fin», y la creación de la nueva era. Tal es el sentido de otro de los comentarios del laurel en la ocasión descrita arriba:

> —Cree que son los ángeles exterminadores.
>
> —¿No lo son?—preguntaba otra vez el Rano.
>
> —Sí, es claro (p. 33).

Por eso la tromba arrasa con las fuerzas que representan un obstáculo a la revolución: «Iban a su lado de la cabeza del republicano danzando por los tejados..., los republicanos históricos y los monár-

quicos y los filósofos... Los monárquicos de don Carlos, de don Alfonso y de don Juan...» (p. 21). Mas se insinúa que esta caterva de prototipos históricos está concebida como formas existenciales y no políticas, cuando al cataclismático desfile de estas cabezas se yuxtaponen estos otros efectos y víctimas del mismo huracán: «Destruyó jardines, arrancó estatuas y sacó de la Almudena féretros y cráneos mondos» *(ibíd.).* Aún más ilustrativo al respecto es el caso del *pobre escribiente,* cuya muerte viene a ser en definitiva una especie de autoeliminación producida por su propio amorfismo y donde se nos da cuenta del papel moral y material que desempeñó en ella la violencia —más bien mímica— revolucionaria:

> Aparecieron unos hombres con pistolas. Con el gesto parecían decirle:
>
> —Muérase.
>
> Y se murió... Bien mirado no hubiera sido un obstáculo para la revolución. Pero lo que no puede ser un obstáculo tampoco puede ser un apoyo, debieron pensar los pistoleros. Era igual (página 53).

Esta identificación que se da entre el contenido ideológico humanista de la tromba y las aspiraciones de los movimientos populares no es propiamente una concesión partidista del autor a sus preferencias políticas, sino la expresión de sus convicciones más íntimas acerca de los ideales que, de forma más o menos consciente, pero viva, laten en el corazón de los oprimidos.

EL SIGNIFICADO DE LAS CABEZAS

La primera cuestión que uno podría plantearse es el porqué de este decidido empeño de lanzar las cabezas volando desde la ciudad (Madrid) al cementerio. El planteo de esta pregunta y su respuesta van asociados a una problemática cuya formulación se ha iniciado en la primera parte, se desenvuelve aparatosamente en la segunda con el desfile de las cabezas y se completa en la tercera. La tromba acarrea la destrucción de lo caduco o en estado agónico; no por el mero hecho de pertenecer al pasado, sino porque éste es el fin necesario de todo error, su desaparición. La catástrofe afecta a la mentira, a las actitudes y criterios antivitales; y para el escritor, las unas y los otros nacen de la mente y en ella viven y se multiplican. Por eso son las cabezas las que vuelan al cementerio, el cual acabará convirtiéndose en otro gran símbolo de la misma mentira que aquéllas representan. He aquí la confesión de una de ellas:

> —Son mejores la raíces de las cosas que las cosas mismas. Eso es la verdad. La verdad de las plantas está en la raíz, en los nudos del tallo y en las hojas. En la flor está la mentira. Con los hombres pasa lo mismo. La verdad la tenemos en el vientre, en las vértebras y en los brazos. En la cabeza está sólo la mentira.
> Todos acordaron a coro:
> —Hay que mirar al suelo... (pp. 72-73).

En términos parecidos declara el error fundamental de su vida otra cabeza que parece representar a la persona que, atenta al cultivo de la vida espiritual, anula la naturaleza mediante la cual el mismo espíritu opera:

> —He vivido—dijo uno—tratando de justificar mi calidad de criatura del Señor... No he conseguido subir y llegar al cielo... ¡No llegar, no llegar! ¡Y cada día más fuerte la angustia! Por eso, como la fábrica de toda mentira está en nuestra cabeza, remate del tallo nudoso de las vértebras—mentira, embuste inefable como la flor que remata los nudos de la planta—la cabeza resolvía a su modo la cuestión. Había que engañarse para que el tallo nudoso siguiera en pie... Pero al final, ¡qué dolor para el espíritu ver que la mentira no bastaba y que tenía que bastar! (pp. 74-75).

Aclaremos más minuciosamente el significado de las palabras precedentes. Si empezamos a reducir a formas categóricas la multiplicidad de cuadros particulares que el novelista nos presenta en esta obra, nos encontramos en un primer momento ante una especie de desfile de los tradicionales vicios capitales. Así lo vio también Angel del Río al decir que las cabezas representan tánto los innumerables tipos de la sociedad española y de la capitalista como «simplemente el variado muestrario de vanidades, preocupaciones y vicios humanos» (10). No cabe duda de que esto constituye un plano elemental de su significación. No sería uno de los menores éxitos de Sender el haber conseguido este abigarrado retablo, donde a la fascinación de sus pregonadas alucinantes visiones y de su humor macabro, ha unido un poder de penetración en el interior del alma humana difícilmente igualable y, desde luego, no igualado —hasta donde mi conocimiento llega— por ninguno de los novelistas de nuestro tiempo. Un tanto hiperbólico, si se quiere, en su expresión retórica, pero no falto de razón en su apreciación del contenido de *La noche de las cien cabezas,* Juan L. Alborg, el crítico que más pasión ha puesto en el comentario a esta obra de Sender, ha alabado la agudeza penetrativa de nuestro novelista en estos términos: «... que así de intencionado y de profundo hablan aquellas testas, como si hubiesen aguardado a despegarse

(10) Angel del Río: «Ramón J. Sender, 'La noche de las cien cabezas'», *Revista Hispánica Moderna*, II (1935-36), p. 219.

del cuerpo para adquirir su aguda lucidez» (11). La coherencia interior, orgánica, de las figuras que desfilan, su representación física y los delirantes diálogos que mantienen, hacen de cada uno de los capítulos de este libro un verdadero logro. Al tradicional desfile de los pecados capitales ha incorporado Sender por otra parte el sondeo en ese otro tipo de aberraciones que tanto contribuyen al tono de modernidad de la obra, y que a veces muestran más poderosamente aún el dominio del autor en el rastreo de las direcciones más extrañas y ocultas de la condición humana; son los casos, por ejemplo, del autorresentido, de las parejas de sádicos y masoquistas, la figura del *gánster,* el grupo de los frívolos, etc.

Pero la reducción de las cabezas a estas categorías, se dijo, presenta solamente un plano inferior de su significación. Una lectura atenta de la obra permite ver que, en la mente del autor, los errores particulares que se manifiestan en cada cabeza no son sino expresiones distintas del mismo y único error que domina a todas ellas. Esto es —ni más ni menos— afirmar la unidad del ser humano y de su conducta. En otras palabras, el autor parece haber concebido su creación a la luz de esta pregunta inicial: ¿cuál es la fuente de nuestros infortunios y de la maldad de nuestras acciones? ¿Por qué odiamos, robamos, mentimos o nos sentimos tristes y perdidos en la vida? Y parece haber hallado la respuesta, una, al menos. Empezaré, pues, el estudio de la significación de las cabezas justificando la primera parte del aserto acabado de establecer, la referente a la unidad inventiva que preside la creación de cada una de ellas en particular.

Que el escritor tiende a ver los actos de cada personaje en particular como emanando de un mismo núcleo central de la totalidad de su ser, lo hace él explícito en situaciones como aquélla en que un estudiante de Filosofía y Letras se enfrenta con un compañero suyo y le descubre la raíz de su comportamiento con él:

> ... dudo de que sea enfermedad el hecho de que teniendo unos órganos visuales análogos a los de usted, esté viendo el tejemaneje de su entendimiento de modo que no se me escapen los mejores episodios: los episodios de milésima de segundo. Desde que he pisado el umbral de su casa he comenzado a intuirle; ya en su presencia veo claramente, como en una pantalla, el ir y venir de sus dudas, temores, esperanzas, creencias. Por qué vacila un instante su mirada y por qué inicia una sonrisa. Por qué mira al diván y por qué se estira el borde de la americana. Veo su mundo interior artificioso, falso y endeble; veo la palabra de Dios, palabra mezquina, que produjo su pobre voluntad de vivir y señaló su destino ulterior. Un destino de catorce mil reales (p. 96).

---

(11) Juan L. Alborg: *Hora actual de la novela española,* II (Madrid, Taurus, 1962), p. 34.

El ejemplo más contundente, verdadera muestra del funcionamiento de los círculos egóticos, es el personaje del autorresentido. En él presenta el novelista con extraordinaria agudeza los mecanismos internos de la envidia y su diabólico e infernal encadenamiento. La formalidad de estos mecanismos es muy simple: el desprecio de sí mismo le producía al personaje una serie encadenada de reacciones, las cuales a su vez lo devolvían al punto de partida. El proceso se repite así indefinidamente, hasta tanto no haya una ruptura producida por los obstáculos que la misma envidia crea a la existencia.

En las páginas que siguen tendrá ocasión el lector de ver abundantes y variados ejemplos de este mecanismo unitario que rige la conducta de los personajes. Conviene ahora considerar en qué sentido las diferencias específicas que representan las distintas cabezas pueden reducirse a una misma estructura anímica y la causa determinante de ésta. Esto es, la unidad inventiva que gobierna la creación de cada prototipo representado por las cabezas se extiende al conjunto de todas ellas.

Sender parece haber intuido con gran clarividencia lo que en psicología profunda se conoce con el nombre de *referencialidad* (12). Se trata en esencia de una prolongación de las dependencias que la invalidez del infante (el futuro sentimiento de inferioridad) establece con el mundo amenazante de los adultos; la espontaneidad vital queda en mayor o menor grado anulada como fuente de nuestros actos y en su lugar colocamos a los otros, al vecino próximo o lejano. Los criterios, actitudes y valores que rigen nuestra conducta no son los que nuestra naturaleza libre establecería, sino los que dominan en la vida de aquellas personas y ambientes que asumen nuestra independencia y libertad. Pues bien, dentro de su variedad hay un denominador común que define la naturaleza única de las distintas conductas representadas por las cabezas. Recuérdese el tipo del resentido y véase cuán fácil es reconocer que el origen de sus actos está fuera de él. Los ejemplos pueden multiplicarse. He aquí la descripción que el propio narrador hace de la cabeza más ambiciosa de todas:

> Con el pelo perfectamente planchado, un bigote simétrico, el rostro proporcionado y los ojos nobles y serenos, esta cabeza daba una impresión de armonía, de fuerza y de hacer en todas partes el papel que todos los demás quisieron hacer en la vida... Todos se alegraron al saberlo decapitado por la tromba... Este hombre... se propuso alcanzar toda la perfección humana posible. Fue adquiriendo una a una las que la sociedad proclama como virtudes superiores... (p. 227).

(12) Tomo el término de la psicología de Fritz Künkel, quien lo define como un condicionamiento o «una ley para la conducta con una persona». Véase su *Introducción a la caracterología* (Barcelona: Victoria, 1945), p. 92.

Y el laurel revela más tarde los motivos que le llevaron al cultivo de todas estas virtudes, su referencialidad: «Tú querías ser amado por todos, ¿no es verdad?» (p. 229). Tomemos, por dar un caso más, los comentarios que se hacen acerca de la razón última que mueve la conducta del, así llamado, *viriloide:*

> La impaciencia por ser y por descollar le había llevado a un estado delirante. Trabajaba en una empresa reaccionaria, con sumisión pacata; pero, en cuanto salía y se veía «ante las multitudes», se erguía sobre las puntas de los pies. «Más, yo», decía siempre a todo. Envidiaba incluso a los trabajadores (p. 114).

Esta idea del ser y del comportamiento referencial se expresa repetidamente a través de la obra con la imagen de la máscara, desarrollando así en proporciones más vastas lo que en *Imán* era mero brote. Como ejemplo ilustrativo, veamos el de quizá mayor valor dentro de la obra: el capítulo XIII, en que las cabezas que caen al cementerio van provistas de caretas bajo las que ocultan su verdadero rostro. La máscara es el signo de la desviación de nuestras intenciones hacia las exigencias y expectaciones de los demás:

> He ahí una cabeza que llega cariacontecida. Pero al dar en tierra se la ha desprendido el rostro y ha aparecido debajo otro muy distinto; otro radiante de felicidad.
>
> —Ustedes se extrañarán —ha dicho— de esto; pero ¿qué le voy a hacer? Yo era optimista, alegre. Pero en el radio en que me desenvolvía la gente era más bien triste. Al principio mi alegría se les contagiaba. Luego vieron que vivía dentro de ella y que de ella me nutría y comenzaron a tratar de hacerme daño... (p. 122).

Y el laurel, a tono con la realidad psicológico-social que el personaje ha presentado, comenta en seguida: «—Una de las cosas que más ofenden es la felicidad ajena. Desgraciado el que se atreva a exhibirla si no es un hombre con dominio efectivo sobre los demás por razones que no dependen de él. Por su riqueza, por ejemplo» (p. 123). Y así van cayendo el triste disfrazado de alegre, el inteligente simulando estupidez, el astuto revestido de ingenuidad, y otros.

La máscara no debe entenderse, sin embargo, como un estado. En cuanto concreción particular de una actitud, la máscara es una expresión estática. Pero como esa misma actitud que produce toda máscara —la referencialidad y sus concomitantes— obliga a diferentes expresiones en diferentes circunstancias, la máscara es una realidad cambiante; tan cambiante como lo exija el recelo. Por eso las cabezas proclaman a coro la necesidad de disimulo en la convivencia: como las armas, la máscara hay que ocultarla o disimularla para sorprender

al enemigo. Consiguientemente, el juego de reciprocidades en el uso de las máscaras se complica y obliga a veces al de disimulos dobles, una de cuyas modalidades es la aparente ausencia de máscara. Las cabezas continúan su diálogo:

> —Pero eso de ocultar las armas, no basta. Si se sabe que todos las ocultan se sabe que todos las llevan.
>
> A lo que otra cabeza responde:
>
> —Por lo general, los hombres no se ponen mascarilla ninguna. Les basta con borrar de su rostro y de su mirada toda expresión cuando una expresión concreta puede ser un peligro... Nosotros tenemos que hacer más. En primer lugar, necesitamos una expresión invariablemente igual para parecer hombres honrados y de conducta rectilínea, pero además tenemos que sugerir en esa mascarilla la existencia de armas que no son las de nuestra realidad. ¿Comprenden ustedes? Así disponen unas defensas que no son las adecuadas para nuestros ataques (p. 124).

Se define la naturaleza dentro de la tradición aristotélico-tomista como el principio de operación. Se diría que la referencialidad, por una parte, hace del ser de los otros la naturaleza del individuo o persona referencial, que es el sentido más profundo de la llamada enajenación o, en el feliz término de Ortega, alteridad. Es decir, desde un punto de vista dinámico, puesto que en la conducta referencial los otros rigen los actos del individuo, podemos decir con ciertos distingos que el hombre dominado por tal fenómeno vive en la persona de su referencia. Pero también es cierto —mirando desde otro ángulo— que las acomodaciones a que la referencialidad obliga terminan concretándose en un verdadero sistema de respuestas de orden mental, emotivo, fisiológico y físico —la máscara— el cual podríamos con toda razón llamar igualmente naturaleza, por analogía con la definición anterior. No hay duda de que Sender lo ve así, es decir, a la máscara, como una segunda naturaleza, al punto de usar indiferentemente uno u otro término para la expresión de un mismo contenido: «Es ahí donde he abandonado anteayer una segunda naturaleza moral que quiere incrustárseme y que yo rechazo» (p. 54). O cuando escribe del de la perfección: «No altero, sin embargo, su conducta, que estaba ya incorporada a su naturaleza» (p. 228).

Es bien visible el carácter exotímico y artificioso de la existencia referencializada (13). Creo que solamente desde estas notas —com-

(13) Debe entenderse que, si bien en el orden cualitativo la referencialidad alude a un fenómeno absoluto, es decir, que un acto concreto es o no es espontáneo —sin términos medios—, esto no implica necesariamente que la totalidad de los actos del individuo estén dominados por el condicionamiento ajeno. En este otro segundo orden lo normal es un grado relativo de referencialidad, aunque teóricamente puede pensarse en una suplantación total —caso límite— de la naturaleza psicológico-moral del ser individual; y de hecho, en la psicopatía, se da en gran medida.

pletadas con lo que después se dirá— puede entenderse plenamente el significado de esa especie de estribillo que el novelista pone en boca del profesor de provincias, cuya cabeza, muy significativamente, es la primera que aparece en la obra y la que se está dirigiendo constantemente a las que van cayendo con la misma pregunta que ya solía espetar en su vida a los transeúntes distraídos:

> Perdone, señor. ¿Está usted seguro de que vive?
> ... ...
> ... Los tres creían vivir... Viven en cuanto prosperan... Y todos queremos prosperar, todos tenemos prisa. Queremos levantarnos y, si es posible, andar a brincos. Vivir de prisa, como si la vida fuera un molesto accidente de otra existencia más segura... (p. 29).

Estribillo que se escenifica en el capítulo XIX con las cabezas de los tipos vulgares, a las que otra de mayor densidad cerebral se enfrenta en los siguientes términos:

> ... ¿Cómo ha sido posible esto de vivir una vida estúpidamente importante, pero siempre estúpida, siempre necia y sin sentido? Porque no creo que la vida, en sí misma, sea así. Parece que el mundo tiene unas leyes físicas, otras químicas, otras aún económicas. Todo esto requiere para desarrollarse en la armonía una mecánica firme... Yo no me explico que hayamos podido vivir así, contra naturaleza (pp. 163-164).

En esta oposición entre el vivir obediente a las leyes de la naturaleza y la pretendida existencia al margen de las mismas se encierra la clave de la significación última del libro. Falta ahora por descubrir —para completar en sus notas fundamentales el examen de esta segunda parte de la obra— cuál es la causa determinante de esa actitud común que define la unidad formal de la múltiple variedad de personajes representados por las cabezas.

La referencialidad se presenta en la obra como una consecuencia del afán de sobresalir y de la necesidad de protección; dicho con palabras del mismo Sender, la necesidad de *singularización, individualización* o *diferenciación.* Expresándolo con la terminología de Fritz Künkel, diremos que la referencialidad es un producto del egocentrismo. En efecto, la ambición de ser y la actitud defensiva es lo que conduce a la comparación continua de uno mismo con los demás y al vivir desde ellos. Del arzobispo, por ejemplo, se dice:

> ... la vanidad de ser el primero y el único en su ambiente, de vestir como nadie, hablar como él sólo y sentarse y sonreír con la conciencia plena de su singularidad (p. 42).

Y la cabeza del de las hemorroides se expresa en estos términos:

> A pesar de las hemorroides resultó al final que yo quería ser nada menos que Dios. Lo demás no me interesaba. Y había una terrible contradicción... Yo me he imaginado a Dios como una síntesis de la voluntad y de la capacidad de ser del universo. Pero en él no puede caber el deseo de ser Dios, que representa una posición analítica y una limitación. Esa era mi angustia de los «últimos tiempos» (pp. 76-77).

Especial interés ofrece la terminología que usa el novelista al describir las cabezas del foro, del «Me t'atrevo» y del de la omnipotencia. De todos ellos se dice que fueron héroes y víctimas de la *personalidad.* Sender usa este último término como equivalente a los de singularidad, etc., previamente citados. Es decir, para el novelista la *persona,* en sentido estricto, tiene el significado de su etimología: el *prósopon,* la máscara de los griegos.

Finalmente, antes de cerrar el estudio de la segunda parte de la novela se debe al menos observar que aquel mismo afán de singularización es el causante de toda esa secuela de reacciones y sentimientos negativos en que tan rico es *La noche de las cien cabezas.* Sirviéndome de la fraseología y del enfoque formal de Max Scheller, señalaré algunos de estos ingredientes de la actitud individualista: las formas del resentimiento, que para Sender es la piedra de toque que decide la salud moral del hombre o su estado pecaminoso; el sentido defensivo-ofensivo en nuestras relaciones con el prójimo; el predominio de la observación analítica, destructora, sobre la apreciación intuitiva y sintética; la consideración del mundo como objeto por encima de su contemplación como don, y, en fin, toda actitud que tiende a medir las diferencias de nivel entre nuestro ser y el de los demás y a tomar las medidas pertinentes a la situación competitiva que surja de tal comparación. Pero de entre todos estos productos del egotismo, hay uno específico de la obra de Sender y al que el novelista presta especial atención: la conciencia de muerte. Siguiendo la línea de sus anteriores novelas, Sender vuelve ahora, pero con más sistema, a esa «búsqueda del significado de la vida y de la muerte» de que Charles L. King habla (14). Lo que entendemos por muerte no lo es, según el novelista, del ser, sino de la existencia diferenciada, como entidad independiente, que la persona se cree ser. Muerte es sólo conciencia de muerte; de ser, en último término.

---

(14) Charles L. King: *An Exposition of the Synthetic Philosophy of Ramón J. Sender* (unpublished Ph. D. dissertation, University of Southern Califonia, 1953), p. 103.

> El héroe de Carlyle muere más cuanto más se individualizó y cuanto más altos fueron los soportes que le alzaron sobre su tiempo. En cambio, se muere menos cuanto más impersonal se es y se llega a vivir eternamente cuando se alcanza la sincera y profunda simpatía de lo universal sin nombre. El anónimo absoluto (página 104).

Y estas palabras teóricas encuentran su eco en la vida de una cabeza innominada, en quien la *persona* había llegado al dominio absoluto de su ser:

> —¡Atrás! ¡Atrás!..., yo no he puesto el azul infinito en las cosas. Me he quedado con él dentro. Yo mismo soy ese azul. Todo lo que sucedió en el mundo a mi alrededor no tenía otra misión que hacerme sentir mejor el azul infinito de mi alma. La llevé a todos los rasgos distintivos de mi persona. Yo no podía ser como éste ni como aquél, sino como nadie. Unico... Mi personalidad crecía, henchida del azul sin fin... Me mata, no la muerte, sino la idea de que estoy muriendo. Vosotros morís por el espíritu... Yo muero de repente, por la personalidad. Se me muere la personalidad y el mundo no estalla. ¿Por qué? (pp. 74-75).

Ahora bien, referencialidad, muerte, egotismo y toda la prole de ideas, sentimientos y acciones que van asociados a estas nociones tienen su fundamento último en el poder específico de la función cerebral: la conciencia, que separa, analiza, concluye y confirma la separación. En el cerebro, pues, en las cabezas, reside el origen de aquella desarmonía vital que acabó destrozando la existencia y el cuerpo del metalúrgico y el Rano.

LOS ANTITETICOS DE LA REFERENCIALIDAD

Lo dicho hasta ahora nos permite entender con mayor precisión el significado de la tercera parte que distinguimos en el libro, y que se reduce en esencia a la exposición figurada y teórica de los antitéticos: de los conceptos con que hemos venido categorizando el contenido aparente de la obra, y a insertar los mismos abiertamente en una dimensión histórico-cultural. Todo ello, a su vez, repercutirá en una nueva confirmación de lo expuesto anteriormente y, en definitiva, en la revelación última del sentido de la novela. Incluimos en esta parte el capítulo de la «Proclamación de la hombría», el del «Discurso del dios negro» y el titulado «Ahora amanece de veras».

Recuérdese el cambio de decorado y acción en el escenario en que se han venido sucediendo los acontecimientos de la noche; por detrás del cementerio se produce un fuego (elemento de purificación);

un grupo de hombres coloca verticalmente una gran losa sobre la colina; otro grupo exactamente igual al anterior (la indiferenciación) realiza la misma operación con una segunda piedra; y todos ellos, junto con los que llegan en último lugar y con la ayuda de unas máquinas (el esfuerzo creador colectivo), colocan una tercera piedra en forma de dolmen. En lo alto del dolmen (la permanencia eterna de la materia única), un joven desnudo (el hombre en su pura naturaleza), «llegando con su voz a los terceros horizontes, «grita con voz poderosa (la voz del hombre universal):

> —Oídme todos. Los tristes y los fuertes..., los contaminados y los puros... —La voz... rodaba más allá de las ciudades y de los mares:
>
> —El hombre, hijo del hombre, está sobre la tierra, en la tierra y debajo de la tierra. En el aire, en el suelo y en el mar. Vive en la materia única, y con ella domina lo eterno e infinito, el espacio y el tiempo. En la luz y en la sombra que son accidentes de la materia. Vive en el placer de construir y en la alegría de ser.
>
> ... ...
>
> ...El hombre, padre del hombre, es el principio de todas las cosas. Y el fin. Como las cosas no tienen principio ni fin, el hombre sin nombre es infinito... Pero sólo mientras conserva la hombría en plena puridad, sin la corrupción de la vieja personalidad adquirida y pegadiza (p. 199).

Este mismo mundo de ideas se presenta de manera más rudimentaria en el diálogo que tiene lugar entre los ya maduros arquitectos de la materia y el obtuso jovenzuelo, compañero de ellos. Sabiendo este último que el monumento iba dedicado a la figura ejemplar de su camarada Pascual Florén, se decide a escribir el nombre del mismo en la piedra. Pero los otros le salen al paso arguyéndole que no es necesario hacer eso: «Eso no es más que un nombre. Nuestro camarada era algo más. El nombre era lo que tenía de adquirido y pegadizo.» El nombre, tanto como la forma del cuerpo o sus potencias expresivas, no son sino puros elementos de diferenciación que confunden la última identidad humana. Los compañeros renuncian incluso a propagar la virtuosa existencia y heroica muerte de Pascual, víctima del orden vigente; el anciano que van a dejar al pie del monumento para dar cuenta oral de la razón del mismo a quien la pregunte, hablará «de los hechos del hombre a través de Pascual Florén. Y sin citar su nombre, que había muerto. Sin hablar de la muerte, porque el hombre no muere» (p. 194). Ese «a través de» podría explicarse recurriendo a una entidad real que anima la vida de cada hombre, siendo a su vez independiente de cada uno de ellos en particular. Algo quizá análogo

a la concepción fichteana del sujeto universal o la del sujeto puro, inalcanzable por ser inobjetivable, y que se manifiesta en los particulares. Inasequible al conocimiento discursivo o al empírico, se conecta con él sólo en la experiencia íntima de la gratuidad de las fuerzas vitales y de la libertad interior, allí donde él mismo nos anima. A una noción de este orden, pero identificada, según veremos, con la energía material —aunque parezca contradictorio— o con la forma de lo eterno, parece referirse el escritor cuando habla del hombre indecible o inefable, del hombre sin nombre, pues es el Proteo que se manifiesta en las apariencias fenoménicas pero que en sí mismo es irreducible. Por eso el fuego que consume las plantas y las rocas de la colina no afecta a los que levantan el dolmen ni al dolmen mismo, pues los unos viven en la hombría intangible y lo otro se concibe a manera de representación de ésta.

Partiendo de aquí, podemos entender también las paradójicas expresiones «el hombre, hijo del hombre», «el hombre, padre del hombre», atribuyéndosele en uno y otro caso la inmortalidad. La eterna energía (el hombre como sujeto de lo eterno, la hombría, la potencia hominizante), al manifestarse en cada hombre particular, le confiere su paternidad. Siendo el origen de toda fuerza, es por definición indestructible. Lógicamente, del hombre particular —el hijo del Hombre, hijo de la hombría— se puede predicar la inmortalidad, pues la esencia de su ser es el mismo sujeto. Entiéndase que no está tratando el novelista de crear un sofisma más o menos bien disfrazado para revestir de lógica una idea, sino de expresar una convicción moral, existencialmente operativa y cuya captación exige a su vez un nivel previo de madurez humana. Así, uno de los compañeros de Pascual Florén adoctrina a los demás en estos términos:

> ... los que viven pegados a la hombría, sin haber alcanzado la perversión de la personalidad, piensan que la muerte es nada más que la contraafirmación de la vida. Son muchos los que la ven llegar tranquilos; han cumplido su misión humana... Eso es el hombre. Sabe que su calidad consubstancial, la hombría, no muere (página 194).

Lo que a nosotros nos interesa destacar de cuanto llevamos dicho y de cuanto se discute en aquel tosco diálogo con el mozo de las dudas (demasiado mozo para sentirse indiferenciado), no es tanto la ardua problemática filosófica en que se están moviendo los proclamadores de lo eterno —el problema de la individualización— cuanto el que consideremos el nivel dialéctico en que parecen desenvolverse las componentes de la antítesis hombría-personalidad, si vamos a juzgar por las palabras que se ponen en boca de uno de los ancianos en

la misma ocasión: «Eso es la persona. Y no resuelve, sino que complica y perturba el desenvolvimiento del hombre» (p. 197).

Se dijo al hablar de la personalidad en el sentido que Sender da al término, que venía a ser una especie de segunda naturaleza de la cual emanaban actos del individuo, de acuerdo con un sistema de reacciones que tenían por finalidad satisfacer las exigencias de los demás. Si los actos de la persona se caracterizaban por su referencialidad, los actos del hombre, naciendo de la fuente de la vida que se comunica a su través, son espontáneos, la única espontaneidad posible. Y mientras los primeros se hallaban radicalmente limitados por el afán de singularización —egotismo— y hasta ahí llegaba su significación, los segundos, por emanar del Sujeto universal, conllevan necesariamente una trascendencia del mismo orden. Aquéllos están motivados desde afuera y persiguen una finalidad; estos otros carecen de intenciones. Nuestra existencia, dicen las palabras finales de la proclamación, debe tender a la incorporación en lo humano universal: «¡Que nuestros actos sean lo único que influye en nuestro espíritu! ¡Y que sean actos humanos, simples y universales! ¡Cultivemos al hombre sin nombre!» (p. 203). Pero las fuerzas de la persona operan en sentido contrario. En la tensión que se establece entre uno y otro polo se cumple nuestro ser. Esto es lo más que debemos decir por ahora de la naturaleza dialéctica de la antítesis. Habrá que esperar hasta la publicación de *Proverbio de la muerte* para ver su desarrollo pleno.

Pasando al segundo motivo ideológico de la obra, la oposición hombría-personalidad se eleva al plano histórico-social al identificar el segundo término como la forma de vida propia de la civilización burguesa y de su más alta representación, el estado burgués. Ya había comentado el novelista en la segunda parte del libro: «El Rano ignoraba que la civilización burguesa no mejora al hombre, sino que lo complica. Unas veces lo pervierte, otras lo sublima, otras lo destruye» (p. 111). Ahora, en la solemnidad de la proclamación, desciende a los detalles y especifica:

> Hasta hoy dominaba en el mundo lo otro, la tendencia a la exaltación, a la divinización de la personalidad. Religiones, cultura idealista, espiritualista, régimen social, economía, todo tendía a fomentar, crear y hacer adorable la personalidad. El individuo tenía que construir un templo para sus fervores, una academia para su cultura, una escondida alcoba para sus sentidos (p. 198).

Puntualizando más adelante:

> —El motivo de este monumento es que ha habido uno entre nosotros que, habiendo adquirido la fuerza, la belleza, la ciencia,

> resistió la epidemia burguesa de la personalidad. Eso le pareció a la burguesía una vergüenza intolerable y lo destruyeron precisamente junto al palacio de justicia para tranquilidad de los enfermos (página 196).

El cementerio mismo queda inserto en este nivel histórico, convirtiéndose así en un impresionante símbolo de la paradoja burguesa, resumible en la sencillez de la sentencia evangélica: «El que busque su vida la perderá.» Por ello los compañeros de Pascual renuncian a escribir su nombre en el dolmen: «Si pusiéramos el nombre no pasaría de ser un monumento funeral. Habríamos dejado en pie, como los burgueses, con sus cementerios y sus religiones, la superstición de la muerte. Y esto es otra cosa» (p. 195). El valor simbólico del cementerio, levemente insinuado en estas palabras, adquiere mayor relieve cuando se le contrasta con el de la colmena como símbolo de la nueva era que va a seguir. La escena, brevemente presentada, es ésta: un grupo de trabajadores entra en la ciudad de los muertos y la convierten en una cooperativa apícola. La predilección de Sender por el uso simbólico de estos insectos se manifiesta en la frecuencia con que aparecen en su obra; y la imagen va siempre cargada, total o parcialmente, del siguiente contenido ideológico: la *acción espontánea* («trascendente», universal, inempirizable), el *trabajo colectivo* y la *inmortalidad;* esto es, los *antitéticos* de los conceptos y valores que el novelista engloba en la significación del cementerio burgués:

> No sabían los campesinos que las abejas y los sepulcros son amigos desde el monte Himeto, y que en las losas sepulcrales del paganismo, las abejas representan la inmortalidad. Una inmortalidad antiteológica. La perennidad y continuidad de la acción creadora humana —sólo «humana», impersonal—, que fue antes que nosotros y nuestros antepasados, y que será después (pp. 240-41).

Y en torno a esta imagen geórgica se va describiendo el amanecer espléndido, el nuevo día y la ciudad nueva que el autor visionariamente preludia. Sus hombres son de aquellos de los que el laurel dijo que viven «en la sencillez trascendental del trabajo, lejos de la obsesión de lo brillante y de lo fútil» (pp. 166-67); portavoz de la nueva era es «el Dios negro, el de los instintos... La contrafigura del Dios canoso, dulce e hipócrita que han sobornado los débiles y los cobardes a cuenta de que les organice un paraíso de papel sellado en este 'breve tránsito'» (p. 233). Es decir, la relación religiosa que la civilización cristiano-burguesa desarrolló y ha venido fomentando, ofrece el mismo carácter referencial que los demás actos de la persona (personalidad) y no tiene, por tanto, cabida en el nuevo orden

de valores, donde la espontaneidad vital recibe consagración divina, buscándose la unidad interior del hombre contra todo síntoma de resabio mazdeísta:

> Si no queréis decir que llega conmigo el reinado de la verdad, tendréis que convenir en que reina una interpretación desinteresada de lo aparente... Ha llegado el reinado de lo instintivo, de lo espontáneo, de la sinceridad vital hasta donde sea —hasta más allá del crimen—, de la verdad, del Dios negro (p. 236).

Negro porque en su actitud conlleva no sólo la ya indicada destrucción de la burguesía como forma de vida, sino la de su mayor fortaleza, el estado burgués. Así se deduce de las palabras con que se dirige a las cabezas del cementerio: «Erais los más débiles, pero teníais organizada vuestra debilidad. Por arriba mi enemigo: el Dios blanco. Por abajo, las mazmorras, las leyes y los bancos... Pero alguna vez tenía que acabarse» (p. 233).

Con el presentido (y proclamado) triunfo del Dios negro se da fin a esta alegoría en que cabezas, sombras y la entelequia humana, desde perspectivas de rango metafísico, se hacen cargo de la situación del momento histórico para conjurarlo y abrirle un nuevo horizonte donde la existencia del hombre se realice de acuerdo con su ser. Cuando esto se consiga,

> Ya no se producirá un tipo desconcertado, siempre vencido y siempre en rebelión, como el Rano. Ni morirá bajo el hielo de la medianoche burguesa el metalúrgico. Ni enloquecerá la madre [María Faldriquera], a través de tantos años, bajo la insuficiencia del jornal. No existirá ya el pobre cementerio metafísico donde acogerse a la desesperación de la fuga, el hambre y el frío. Ni el Dios blanco mendaz, ni el terrible Dios negro. Y tampoco, menos aún, el ángel... No hay en la vida soluciones totalizadoras para el hombre aislado. Nada es un fin... Sólo hay uno: la creación en común (p. 242-43).

Lo que Sender calla, presupone o enuncia someramente en la obra es mucho más de lo que dice; pero se va acercando, sin duda alguna, a la expresión más completa y sistemática de su pensamiento, la que nos deja en *Proverbio de la muerte* y *La esfera.* La necesidad que sintió el novelista de ahondar en el yo íntimo que se ocultaba bajo el gesto de Viance (*Imán,* 1930), ofrece su equivalente en la oposición que entre los términos *hombría* y *personalidad* se establece en *La noche de las cien cabezas.* El autoencuentro individual en la unicidad de la *sustancia* y la consecuente asimilación de la naturaleza del hombre a la materia cósmica se desprende aquí del resabiado estoicismo

que se daba en *Imán*, por una parte, y de los angustiosos y retorcidos forcejeos morales del Samar de *Siete domingos rojos* (1932) por la otra. La leve censura que en *Imán* se hizo de la individualidad como forma de autoidentificación personal («¿qué absurda conciencia de sí mismo es ésa?»), alcanza aquí el volumen y primacía que acabamos de ver en estas páginas. Finalmente, en *La noche de las cien cabezas*, Sender da forma de incipiente sistema a la inversión existencial que, con más ropaje novelesco, se hallaba ya fraguada en sus obras precedentes; el yo como centro de convergencia del entorno personal, pasa a ser mero y gozoso fenómeno de la totalidad que le anima y en que se halla inserto. Es con este movimiento interior del hombre cuando se consuma la renuncia que a la supremacía cósmica había iniciado Copérnico.

MANUEL BÉJAR

Foreing Languages
Bates College
LEWISTON, MAINE 04240
USA

DOS VECES CARLOS

EL REGALO DE MEISTER MIN

Digo la puerta común, porque había la puerta no común, cuya llave nunca dio a nadie. Ni a mí. A la izquierda y enfrente de la puerta comunal, los dos únicos muros blancos, lisos, apenas visibles. Tanto colgajo, acumulamiento perennizado; cuadros suyos también, otrora relucientes, cubiertos de polvo ya. Anacrónicos cuadros representando figuras cursis teatrales. Monótonamente expuestos ahí en agrietados lienzos. Estagnación miserable que les hizo perder el hechizo imaginario inimaginable.

Rincón de esos dos muros atascados en perennidad de trebejos, artefactos y similares nidos de araña datando de remotas épocas. Que así acumulados a la vista diaria sin ni siquiera ser mirados ni tenidos en cuenta por ninguno de nosotros, seguían evocando para Min una autojuventud italiana de artista bohemio. Y, no cabe duda, sus periplos griegos. Y su pasado, en suma; su pasado del cual se esforzaba en revivir a reculón: sintetizando en ese pozo de desorden en cuya agua estancada nadaban o naufragaban reliquias rotas y tristes. Triste basura de recuerdos. Años aventureros, odiseas, etapas, ver tierras y por supuesto extravagancias puestas ahora en cuarentena. Colección inverosímil de trastos; avaramente depositados arqueológicos lo más cerca posible del corazón. Siendo lo que era a saber, restos de vandálica carrera de viajero y de explorador también. Que, condenado a vida parásita, se confía a un inventario de referencias intimoíntimas, hiperíntimas y para nosotros mero material inutilizable: mármoles pesados, escayolas rotas, máscaras guerreras, jaulas archivacías de cualquier loro requetemuerto, utensilios de olvidada manipulación, algunas docenas de objetos anticuados, objetería momificada fuera de venta y de control ornamental, casi irrisoria, pero en todo caso innecesario. Eran objetos —oh cuán suprasensibles— que habían sido perpetuados por Meister Min: sus naturalezas muertas, sus bodegones elegantemente aburridos. Todo eso (delicioso pin'tourikio) salido de sus manos-pinceles cuando era pensionado de la Academia de Pintura de Roma.

¡Todo se lo había traído de vuelta, tras tantos años de ausencia! A su sede natal. Es decir, las cáscaras y el perdido olor de todo. Sin poder salir de las redes de su ayer. Sin poder escapar de su escapada cárcel. Sin ser capaz de dar un paso más allá de la falda del pasado, sin poder coger el porvenir por culpa de las esposas nostálgicas. Y por esto mismo me decía de costumbre: «Hay que romper el nexo de las cosas; es necesario crear a sabiendas el revoltijo.»

Estaba en Roma viviendo su propia apropiada vida, vida instintiva. Y tenía alrededor muchas cosas: dos lagartos, dos serpientes, una ardilla y un lirón; varios lienzos inconclusos (sin concluir) y muy mal pintados, una raqueta y un juego de bolos. Yo no sé si es verdad que tenía lagartos vivos en su estudio de Roma... a los que les servía el desayuno todas las mañanas. Eso lo dijo muchos años después César González-Ruano, testimonió. Pero lo que sí es cierto es que en todas esas jaulas y extrañas cajas de caprichosa utilización pude ver y palpar los sedimentos solidificados de diminutas cagadas de animal.

Nada. Nada cambió nunca en ese matalotaje que suponía el estudio del artista. Por donde habían pasado aprendices de una hora, de ambos sexos. Pero que en mis últimos tiempos madrileños tan sólo frecuentaba el curioso clan de ninfas febriles ojerosas, medio asfixiadas ya de ungüentos, pigmentos y colorantes de tubos, botes y paletas viejas y pinceles mojados en aguas sucias, resinas y otros líquidos que despiden olor fuerte. Allí, como indiqué, los escombros seguían y habrían de seguir amontonados con usura contribuyendo a mantener el sabor consabido; reinando indispensable a la rutina de los eternales alumnos fieles a la tradición pedagógica del Meister Min.

Eran, por razones obvias, del sexo débil. Oh ramillete de adolescentes púberes, niñas venidas de los cuatro rincones. Ellas, claro es, ya estaban acostumbradas a la «nueva vida». Qué vida amoldada a la sombra del hombre original y extraño. Del hombre fuera de norma, no obstante amable, caballeresco, pleno de solicitud. Del hombre Meister Min. Allí vi por primera vez y por última el asiento descosido que nunca había cambiado de sitio como nada se movía de sitio, en realidad: la rústica estantería con los mismos libracos inactuales dispuestos de cualquier manera entre vasos de distinto tamaño y alguna que otra botella de licor con unos pocos dedos de líquido, si no era poso ya. Por los suelos o en algún improvisado sostén estaban los varios ceniceros con sus sempiternas colillas. Nadie barría jamás.

El recinto para ser vivido conforme a su atmósfera irresistible, se completa con la localización de las restantes habitaciones; éstas, ya pequeñas como cuartos normales. Raramente frecuentadas en compa-

ración con el lugar céntrico (o centrípeto) de reunión. Eran, sí, visitadas de una manera ciertamente individual y monopolizadora; a veces, oh sí, compartidas a sabiendas del diablo o los diablos, esos conocedores de todo. Habitaciones desprovistas de comodidad, no sin su particular atmósfera también: receptáculos de muebles desperdigados, cachivaches, numerosos lienzos de Min, cara a la pared. Allí dentro más y más antiguallas abarcando rincones. A esos cuartos laberínticos se llegaba por estrecho pasillo comunicando con la sala principal y con la escalera. Desde el exterior había, pues, dos puertas para entrar en el estudio. Sólo se usaba la grande. Al lado de ésta, en el rellano de la escalera, en el otro ángulo, la puerta estrecha nunca se abría. En cambio, desde dentro, el acceso a los cuartitos permanecía invariablemente libre; conducía a la cocina y al pobre retrete.

Me gustaba a mí meterme en esos cuartos abarrotados de cosas. Solía salir de ellos con alguna damajuana que íbamos a llenar de vino tinto. Encontraba vasos que faltaban cuando había más gente y se quería beber coñac o valdepeñas en los recipientes. Me gustaba mucho introducirme en esos aposentos y abrirme paso entre pirámides asombrosas. Buscaba afanosamente libros que hubiera olvidado allí Meister Min. No sin un paciente y ávido hurgamiento, hallaba lo que quería. Libros que él recordaba entonces viéndomelos ahora en mis manos, y que me pedía, como si me pertenecieran. Me los pedía como si fueran míos. Para tocarlos y verlos rápidamente con nostalgia. Gozaba yo igualmente descubriendo, al buen tuntún, increíbles objetos de pesadilla. Todas sus trasnochadas posesiones: fantástica juguetería de artista enamorado de lo raro y singular. Tus amuletos, tu tienda de viejo, indicio de adquisiciones hechas bajo cielos extranjeros o también herencia de herencias. Tus muletas de ciego, tus alpargatas enlodadas, tu magnífico matacantos, tu carrete de Ruhmkorff, tu facistol de lata, tu zambomba, tu cáñamo indio, tu tallo de gramíneas y tantos otros entrañables utensilios que me dejaban embelesado: una aguzanieve blanquinegra, un tulipán de trapo, un saxófono, teteras y tetraedros, un sistro, una palanqueta, un eclímetro, una larga crín, flores secas, naipes perdidos, batutas descompuestas, tres lámparas inservibles, harapos y sedas y muselinas y encajes, botellas de Napoleón, hilos y jaulas; uno o más cuadernos de apuntes y bosquejos olvidados, cajas de tabaco con retratos de otras edades, papeles apolillados con la escritura de Min, quizá también cartas de antiquísimas correspondencias, y no me olvido tampoco de los antifaces y gorros, marcos y monedas.

Fue allí en esos interiores, debajo de una cómoda, cubiertos de espesa pringue de polvo, donde encontré tres o cuatro volúmenes de

libros ilustrados, dos de los cuales eran, no puedo dejar de acordarme, estupendos ejemplares de una obra editada en Florencia creo, en cuyas páginas de papel satinado se recogían reproducciones de pinturas, dibujos y grabados célebres. Aunque célebres, como digo, se podía ver que se trataba de obras poco conocidas, representando únicamente desnudos y escenas eróticas a lo largo de la historia plástica del acoplamiento heterosexual libidinoso, lésbico, venéreo. Desde los motivos mitológicos de ninfas y faunos itifálicos, la decoración egipcia y la estatuaria romana; en fin, desde la figuración cretense y períodos anteriores de la numismática erótica hasta Picasso. Los vasos etruscos, la damita de Knossos, las cerámicas atenienses, los frescos pompeyanos de coitos gimnásticos, el culo de Calipso, Pan y Olympos, el falo de Hermes de Alkamene (Pérgamo), sátiros y hermafroditas, los falos de terracota del Nepal, estatuas de los templos budistas, la demónica de las catedrales góticas y el sensualismo crudo de los capiteles de otros estilos arquitectónicos, las miniaturas demoníacas del medioevo, escenas monásticas, imágenes caballerescas y otras satánicas de la Edad Media, la disipación seglar y religiosa, el Macho cabrío, las señoritas desnudas con finos velos de Lucas Cranach, Pieter Brueghel, sus alegorías pecaminosas, Albrecht Dürer y sus cuerpos carnosos, Jeronimus Hopfer, Nikolas Manuel, las caricias campestres de Pieter Pourbus, el sexualismo tizianesco, las posturas acomodaticias de Giulio Romano, los holandeses, una violación del Tintoretto, concubinatos, raptos, complacencias, sodomías, Susanas, cisnes y Ledas, coitos de Rembrandt, bacanales de Hubertus, soldadesca cochina, orgías, vaginas capiláceas, erotismo anal, ángeles testigos, pajes v damas en lechos, apuntes pornográficos, litografías libérrimas y libertinas, fábulas de Lafontaine por Eisen, pezones de Boucher, muslos de Fragonard, porcelanas de Sèvres, tentaciones de Hogarth, caricaturas de pelucas, el dulce pubis de la Maja desnuda de Goya, faldas alzadas mostrando vello, Gavarni, sátiras dibujísticas y tranquilas intimidades de cuarto cerrado, espejos, escenas galantes, escabrosidades de Gustave Courbet, pretextos de Guillaume, adefesios de Toulouse-Lautrec, sadismos, Joujou, Félicien Rops, masturbaciones de Millet, prostitutas de Degas, precocidades de Jules Pascin, los alemanes expresionistas con George Grosz a la cabeza, sin faltar los barrocos decadentes como Aubrey Beardsley... Y más y más páginas en monocolor de exhibiciones de vulvas espléndidas bajo el negro césped entre los muslos separados y abrazos normales y contactos definitivos, debidos al arte de la mano del hombre. También había un cartel ilustrado con una leyenda: «Cómo se saborea el PLATANO... y procura así dulzuras y consolaciones exquisitas», en el cual cartel cinco señoritas de die-

ciocho a cuarenta años gustan de un largo plátano que con delicia se llevan a la boca. Tal era el contenido de la obra en dos volúmenes.

Pasamos un rato hojeándolo divertidamente. Ya no se volvió a dejar bajo la cómoda; Min se había puesto contento del hallazgo. Me dijo:

—Es usted un demonio, querido Carlos. He buscado estos dos volúmenes desesperadamente durante años y ya estaba convencido de haberlos dejado en Roma. Véalos cuanto quiera, pero no se los lleve de aquí.

—¿Entonces no me los regala? —le pregunté con cándido capricho.

—Claro que no. En cambio, en recompensa por haberlos descubierto, le obsequiaré con algo que le encantará.

De un cajón, que difícilmente se podía abrir, sacó una caja extraña y maravillosa, que parecía de bombones antiguos; mirándola intensamente para que en ella fijara yo mismo mi mirada con igual tensión, me la colocó con gesto cuidadoso en mis manos, y murmuró:

—La caja no tiene importancia, pero sí lo que hay dentro. Es para usted.

No pesaba nada la caja; la abrí silenciosamente, solemnemente, sin ver qué podía haber dentro, pues estaba cubierta con fino papel de seda arrugado

—¿Qué hay? —tuve tiempo de preguntar.

Luego lo vi, y me causó una sorpresa, una verdadera sorpresa.

—Gracias —dije emocionado.

—Póngaselos —susurró.

Era un par de guantes de terciopelo blanco, llenos de no sé qué misterio de vida humana.

Me los puse.

La elegancia se ha perdido. Ya no se hacen regalos así.

EL DIALOGO

—Usted es aristotélico, Eduardo.

—El otro día me dijo que yo era un engreído por Platón.

—Cuando afirmo que usted es aristotélico me fijo en su mentalipse. No ponga caras. La palabra es de mi invención. Aparte la mente apocalíptica, yo distingo tres categorías independientes de mentalidad metódica, en cada una de las cuales se inserta un tipo humano mentalíptico. No necesito explicarle el término.

—Puesto que es de su invención, basta. Lo acepto en bloque.

—Precisamente sitúa un bloque del pensar. El edificio psicológico humano reposa en tres bloques o pilares sustentados por la antigüedad mentoplasmática.

—Mentoplasmática. Ahora su neologismo tiene menos menta.

—No lo tome a broma, se lo ruego. Se trata de un léxico personal.

—Ya, ya. Para autoentenderse.

—Heidegger utiliza como filósofo toda una fraseología de cuño propio. Hay que salir de lo convencional. El alma humana se divide en tres almas humanas de distinto peso cualitativo.

—¿Quién las ha pesado y con qué balanza?

—Esto es lo que vamos a ver ahora.

—Si le comprendo bien, Carlos, las formas exclusivas de entender el universo parten de tres piedras básicas. Más de una vez me ha dicho los nombres de estas piedras. Pero los he olvidado. ¿Quiere repetírmelos?

—Pitagórica, aristotélica y platónica. Se nace apto para uno o para otro edificio del universo.

—¿Qué entiende usted por cada uno de esos ladrillos?

—Por el concepto aristotélico, entiendo la noción de mímesis, la ciencia de la Naturaleza. Por el de platónico, la noción de Eros como síntesis y fuerza unitiva. Por el de pitagórico, la noción de número divino, el puro orfismo, los grandes misterios. Corresponden a tres entidades o dioses: los «inmanentes» respecto al mundo (formas de Aristóteles), los «intelectuales» (ideas de Platón) y los «suprasensibles» (número de Pitágoras). Por otra parte, los tres pensamientos proceden del Asia y, por tanto, no son absolutamente originales.

—Vea usted cómo se contradice, Carlos. Quiero diferenciar y termina reuniendo. ¿Conoce usted a fondo a esos filósofos de la antigüedad y está seguro de sus fuentes orientales? En cuanto a mí, por lo poco que se me alcanza, por lo poco que sé, paréceme tanto Platón como Aristóteles dos colosos del pensamiento, que valen en cuanto a «valores» históricos, en cuanto a figuras históricas en la historia del saber humano, pero no comulgo con ellos; es más, diría que estos dos grandes hombres (a Pitágoras lo conozco menos) han sustentado con sus doctrinas un grave error de ignorancia, de falso credo. Ellos han erigido una admirable arquitectura a una quimera, a una mentira. Ni siquiera a una bella y dulce mentira como pudiera ser el nirvana terrestre de Buda. Y ellos son los verdaderos sofistas y los mayores dialécticos. Pese, ya digo, a la admiración que deben producirnos esos gigantes de la cultura períclea, son, si bien se considera, los más alejados de la verdad entendida según Kant, Des-

cartes y los modernos, y según los misterios hábilmente enmarañados del cristianismo.

—Entonces, ¿usted hace tabla rasa de la época socrática?

—Infinitamente más certeros han sido Heráclito y Demócrito, y los estoicos y, hasta si quiere, los mismos epicúreos, a los que, dicho sea de paso, me parece pertenecer, si no precisamente su pensamiento, por lo menos su moral de usted.

—Gracias por el honor de situarme entre los hedonistas, cínicos y megáricos.

—Hasta los propios sofistas los aventajan en la verdad. Hasta el mismo Pirrón, que, cauto, nada afirma; y hasta Garneades, quien, como usted sabe, se marchó a Roma y pronunció un discurso en pro de la Justicia, y al día siguiente, uno en pro de la Injusticia.

—¿Los considera, pues, superiores a Platón? Usted parece pensar como nuestro amigo Eugenio d'Ors, el rinoceronte sabio, cuando declaraba con su pedantería habitual: «Platón ha envejecido; está ya muy viejo, varias veces centenario y recuerda incansablemente las mismas historias prolijas. La vejez de Platón se llama Plotino, y este cuento metafísico al amor de la lumbre es las *Enneadas.* ¿Leyó usted los nueve libros de Plotino, Eduardo?

—No he tenido el tiempo. ¿Y usted? Yo soy un ignorante, querido Carlos. No me compare con D'Ors. Las cosas no pueden salir más que de dentro de uno. No hay una musa, hay infinitas musas. Hay dos cosas que están reñidas: la sabiduría y la creación. Saquemos partido de nuestra ignorancia, así como queremos sacar partido de nuestro conocimiento.

—Usted honra la *docta ignorancia* del cardenal Nicolás de Cusa. Ese «saber del no saber», axioma puramente socrático. También Epicuro considera una «vanidad» el tesonero empeño del saber por el saber. Pero yo creo que el artista debe poseer una cultura vasta y profunda. Piense en Leonardo.

—Vea usted, eso de la cultura me recuerda a un amigo mío que decía viendo entrar a un joven filólogo en un café: «Ya ha entrado el filólogo.» Su cultura de usted me parece a veces un arte de diccionario, un arte al alcance de todos. Usted me cita a Goethe o a Paracelso como una colegiala nombra a (ponga el lector los nombres). Yo le digo esto: Cada vez que derribamos un ídolo, nos apuntamos un tanto. También conozco una definición del hombre culto que me parece sumamente ingeniosa: «Culto es aquel a quien no se le nota que ha estudiado, si ha estudiado, o que no ha estudiado, si no ha estudiado.» Ya sabe, pues, por dónde me ando. Ni Platón, ni Aristóteles, ni Plotino. A lo sumo, podemos creer en Sócrates.

—Sin duda. Usted, Eduardo, tiene algo de socrático.

—Yo, mi joven amigo, y lo digo para dejarlo bien sentado, lucho por poseer la fe cristiana; mas aparte de esta lucha, soy positivista, naturalista, lógico. Y en arte, rabiosamente técnico, rabiosamente intuitivo, tremendamente anarquista.

—Usted lucha por la fe cristiana y no conoce a Cristo. Cristo fue anunciado por el genio profético de Virgilio y por los oráculos sibilinos. El gran Pitágoras revela ya la filiación del amor cristiano, que pasa de él a Platón, a los esenios y a los terapeutas. Y las analogías retrospectivas remontan a la India. Usted se llama lógico y habla de fe. Se llama naturalista y habla de luchar por la fe cristiana, fuente de milagros.

—Su razonamiento es sofístico y se muerde la cola.

—Lo que quiera. Pero usted acomoda las cosas o se justifica. Lo mismo cuando dice que en arte es rabiosamente técnico, intuitivo y anárquico.

—Aquí no quiero reconocer sino mi propio instinto, mi propio talento. No me cuelgo, como usted, a las faldas de Goethe, ni conformo mi credo a las elucubraciones de nadie, ni hablo con más palabras que las mías, pobres y torpes, pero mías al fin, pues, entre otras cosas, bien pocas conozco de los demás. Yo cada vez me encuentro más desgraciado, porque cada vez soy más exigente.

—¡Alto ahí! Le pido que mida sus palabras. Si es técnico en arte, no puede ser rabiosamente instintivo, y si resuelve ser a la par técnico e instintivo, no puede ser tremendamente anárquico. Son conceptos que se excluyen en la función que determinan. En fin, o reconoce el instinto o reconoce el talento.

Es la misma cosa. A mí lo que me importa es el fenómeno, no las palabras.

—Usted es kantiano.

—¡Qué se yo! ¡Déjese de poner etiquetas a las gentes que no se meten en nada! Es ya una manía en usted. El otro día, un conocido me llamó burgués. «¡Qué voy a ser burgués! —le dije—. Es que soy expedito.» Cada vez somos menos los hombres que no somos nada. Eso no quiere decir que yo refute la teoría de los tipos psicológicos.

—Veamos si reconoce nuestra distinta tipología. Usted es racionalista y yo soy empírico. ¿Lo acepta?

—Bueno.

—De aquí se deduce que yo soy sensualista y usted intelectualista. ¿Lo acepta?

—Bueno.

—Pues bien. Usted es monista y yo soy pluralista.

—Muy ingenioso. Prosiga.

—No soy ingenioso. Empleo la lógica de los dos tipos iniciales de James. Y la sigo: usted, el racionalista, será un hombre de sentimientos, y yo, el empírico, un ser duro y obstinado.

—Esto quizá sea cierto. Pero ¿adónde quiere ir a parar?

—Ante todo, acabemos con las derivaciones subsiguientes: usted, racionalista, tiende a creer por convicción en el libre albedrío; yo, el empírico, tiendo al fatalismo.

—Esto sí que me parece lógico.

—Entonces usted será dogmático y yo seré escéptico. Esto coincide con su lucha por obtener la fe cristiana, es decir, la fe dogmática, y con mi escepticismo en materia de religiones.

—Pero ¿dónde quiere ir a parar?

—Espere. James designa al racionalista como «Tender-minded», y al empírico, como «Touhg-minded».

—De modo que yo seré un espíritu delicado y usted, Carlos, un espíritu tenaz.

—Justa interpretación. Espíritu suave usted, y yo espíritu recio. El contraste está definido. Veamos en seguida si coinciden las cualidades implícitas en ambos tipos.

—¿Las puede usted enumerar?

—Yo, no. Es el mismo James quien las enumera, advirtiendo que el «Tough-minded» considera sentimental al «Tender-minded», mientras éste le considera a él grosero, tosco o brutal. El uno considera inferior al otro.

—Venga la lista, Carlos.

—Teniendo en cuenta los tipos generales de Jung, que ya usted conoce, acordemos el predominio en usted del tipo *introvertido* y en mí del tipo *extravertido,* con las reservas de relatividad que implica el no exclusivismo a un solo tipo.

—De acuerdo.

—Como la derivación lógico-psicológica nos ha dado ya resultados exactos, en cuanto a nosotros se refiere...

—Démoslos por exactos. Pero ¿qué dice James?

—Que usted sería idealista y yo materialista. Que usted sería optimista y yo pesimista. Usted religioso y yo irreligioso. Indeterminista usted, determinista yo; es decir, fatalista. Y así hasta un número indefinido de denominaciones sistemáticamente antagónicas.

—A lo mejor todo eso es verdad.

—Jung dice, además, que el «Tender-minded» posee rasgos comunes con el «Tough-minded» realista, y el «Tough-minded», con el no-

minalista. Ha demostrado, en todo caso, que el realismo responde al principio de introversión, y el nominalismo, al de extraversión.

... ...

Cuando se marchaban las otras discípulas del pintor, las dos muchachas que solían quedarse venían a nuestro encuentro y, a menudo, silenciosas e inmóviles, escuchaban el diálogo sin fin. Luego, ya tarde, después de cenar los cuatro alguna cosa que se preparaba en la cocina, Eduardo partía para su casa y yo me quedaba con ellas toda la noche. Y al irse mi amigo parecía sufrir de una tristeza irremediable.

CARLOS EDMUNDO DE ORY

545 rue Saint Fuscien
80 AMIENS (France)

EL TIEMPO EN «OCHO SIETE SEIS», DE ANTONIO FERRES

Es harto conocido que cualquier acercamiento a una definición de lo que se entiende por «novela» no puede divorciarse del factor del tiempo: no existe experiencia sin un índice temporal. La novela del siglo XX, con el agotamiento de las posibilidades temáticas, ha enfocado con creciente insistencia su atención al cosmos psicológico del ser humano, y con él a su compleja manera de pensar desde luego ilógica. La visión que comunican los escritores decimonónicos en las llamadas «novelas psicológicas» nos resulta hoy día artificial y hasta ingenua; y eso por no haber conseguido ellos captar la realidad interna del personaje, su vitalismo, que es lo que principalmente separa la prosa del siglo XIX de la del XX. Si bien se dieron cuenta de la confrontación del hombre con Dios en una sociedad mecanizada, no supieron más que comentarla de una manera «objetiva». No debe sorprender, pues, el hecho de que hayamos encontrado nuevas técnicas para adentrarnos verdaderamente en el pensamiento humano y empezar a comprenderlo, rindiendo inteligible el aspecto de la duración del ser, o sea: el concepto de su existencia.

No voy a nombrar ahora a los que avanzaron teorías renovadoras en cuanto a la novela contemporánea porque son también bastante conocidos, y además poco interesan en este breve estudio. Lo que sí importa es un buen ejemplo de la novela moderna en la obra recién publicada de Antonio Ferres: *Ocho siete seis.* Como su anterior: *En el segundo hemisferio* (1), ésta también trata de la función mental de su personaje principal. El papel del tiempo entonces es de suma importancia, y a eso dedicaré unas observaciones.

Considero oportuno aquí indicar algunos datos del «no argumento» que puedan ayudar al lector para mejor entender la novela y además para las referencias que haré en adelante. El protagonista Octavio parece ser funcionario del Turismo. De las varias referencias a la guerra civil y otros acontecimientos se deduce que tendrá cerca

(1) *En el segundo hemisferio* (Barcelona: Seix-Barral, 1970).

de cincuenta años, edad en que empiezan a plantearse problemas ontológicos. Está casado con Adela y tiene dos hijos. Ha tenido relaciones sexuales con Hortensia Domínguez, cuyo hermano Fernando ha sido muerto durante la guerra, tal vez por culpa de Octavio; eso le produce remordimientos de conciencia según se ve en repetidos momentos. Se deduce también que él ha sido «falangista», pero que poco le importa todo eso «ahora». En cuanto a su juventud, ha crecido con poco amor materno, lo cual parece haberle creado un complejo de inseguridad. Parece que está redactando un informe («Fotografías de modas femeninas con fondo medieval de Hita») (2) en su casa —el lector no puede estar seguro—, desde donde puede observar la calle. Es tarde —quizá las cuatro o las cinco— y está esperando a que llegue Pedro, otro empleado del Turismo y probablemente más joven que Octavio, pues parece que trabaja bajo sus órdenes. Esto es todo lo que «pasa» si es que se puede decir que algo «pasa», y constituye el «presente» de la novela o, por evitar confusiones, el *tiempo cero.* El tiempo cero —la espera, durante la cual el pensamiento de Octavio se deja correr libre— es el punto de contacto con el mundo caótico de la obra entera. Como no existe indicio alguno de progresión en el tiempo cósmico-social en cuanto al pensamiento del personaje, el tiempo cero debe entenderse como vertical, en eje alrededor del cual gira el cosmos creado por la mente de Octavio. Desde luego el tiempo cósmico que menciono es seudocronológico, puesto que se trata de un tiempo ficticio, pero concreto, si ha de servir como punto de orientación al tiempo psicológico. Además creo que es *necesaria* la orientación hacia un tiempo concreto cósmico aquí para que pueda traducirse la frustración del personaje. Como se verá más adelante, tanto el tiempo cero como el psicológico son vistos negativamente.

Partiendo ahora del tiempo cero —narrado en pretérito— nos hallamos frente a una diacronía básica; se trata de una dicotomía del mundo imaginario del personaje en dos niveles temporales aparentemente diferentes: uno, narrado principalmente en condicional y otro utilizando las formas verbales indicativas del pretérito. Es de notar además que tanto el uno como el otro tienen dos vertientes, cada una de las cuales se asocia o con datos de una posible experiencia o suceso en la vida de Octavio, o con un hecho totalmente fantástico, inventado. Los datos fragmentados que mencioné de la vida del personaje llegan al lector mediante las partes de la novela que están relacionadas con sus experiencias más o menos no inventadas.

---

(2) *Ocho siete seis* (Barcelona: Barral Editores, 1972), p. 29; en adelante toda referencia a la novela se hará a base de esta edición, entre paréntesis.

Parte del aparente caos de la obra entonces es producido directamente por los cambios —casi siempre abruptos— de los tiempos verbales empleados de una parte a otra. Y mientras que no sería demasiado difícil seguir los varios hilos intercambiantes del proceso mental de Octavio hasta mediada la novela (tal vez un poco más), es luego donde más anarquía se nota y —principalmente a causa de los desplazamientos temporales— se crea mayor confusión. Hay también intercambios dentro de los niveles mencionados; donde por ejemplo el lector se ha acostumbrado a ver al niño monstruo en pretérito, se da cuenta de que de repente la lectura ha pasado al condicional. Es decir, hay «despistes» temporales. Y si se añaden los distintos elementos no temporales *per se*, pero cargados de un significado temporal, que se encuentran dispersos por toda la novela, el resultado como es de esperar no puede sino ser una obra bastante compleja y difícil a leer para un lector poco avezado. Esta complejidad resulta de su fidelidad a una bien vista función mental, y sólo así entendida se podrá comprender.

Me veo obligado a advertir aquí que he tratado de resistir un análisis a base de divisiones de los tiempos verbales empleados, precisamente porque nunca podría tal proceso captar la esencia de una novela de esta índole. Pero, puesto que existe una dicotomía como queda dicho, trataré de limitar mi análisis a la comprehensión de los mundos creados y a la función de los verbos, si es que importan los tiempos verbales.

La novela empieza en condicional. En seguida el lector se confronta con una situación irreal: lo que haría Octavio si hubiera salido a la calle. Este párrafo inicial es relativamente largo y temporalmente se sitúa en el pasado del personaje, durante o recién terminada la guerra civil; de eso no se advierte el lector hasta más avanzada la obra. Por crear un ambiente característico de todas las partes narradas en condicional, lo comentaré con más atención. El narrador se encuentra mentalmente en la calle, caminando [11]; hace un calor insoportable; su sensibilidad por el calor y el sol se extiende a su alrededor: percibe colores, olores y movimientos agudamente; se dirige al metro; siguen las sensaciones casi hiperestéticas. De pronto ocurre una metáfora temporal: «Querría llegar a tiempo, y le quemarían las manos temblando por la misma sempiterna fiebre que le *quemaba vivo sentado detrás de la persiana verde mientras esperaba a Pedro.* ¡Otra tarde que se iba a la pura mierda!» [12] (3). El autor ha introducido sutilmente el tiempo cero: el personaje sentado detrás de la persiana espera a Pedro. Y el pensamiento verbalizado

(3) Lo subrayado es mío.

entre comillas muestra su aburrimiento no sólo en tiempo cero, sino también antes, si uno observa el valor del adjetivo «otra». Inmediatamente después de esta cita se narra: «Pero quizá iría, sí.» Nos encontramos con un nuevo punto de partida, donde él otra vez experimenta el calor de las calles; este repetido *take-off* caracterizará gran parte de la novela, siempre anulando la narración anterior. Entra en la peluquería y el barbero lo llama «don Octavio» —es adulto—, pero el barbero blanco lo hace sentir como niño. Hay un intercambio de palabras entre estos dos (entre comillas, pensado), y otra descripción que apunta al proceso mental de Octavio alejado de la circunstancia de la barbería:

> El peluquero, poniéndose la boina polvorienta y quitándose la bata blanca y escapando en el espejo de atrás. Lo vería asomarse a la puerta, acompasadamente, una y otra vez, como el cuco de un reloj al sonar las horas: «Nada nuevo.» «Nada nuevo.» «Nada nuevo» [13].

La visión cómica del barbero-cuco es el primer indicio de lo absurdo de la situación del personaje en tiempo cero. Nueve líneas más abajo vuelve al barbero: «lo vería asomado a la calle», mirándolo en el espejo; luego se mira a sí mismo y no se conoce, «como si sólo fuera alguien muy parecido a él». Observa sus arrugas y otra vez salta adelante a su vida de casado, porque en este desplazamiento Adela le dice que no es niño ya. Por asociación libre continúa recordando una foto de la primera comunión de su mujer (con alas blancas) y de repente vuelve a la barbería de nuevo. Indica al barbero que tiene prisa —lo cual recuerda al lector la cita inicial— porque lo necesita «un amigo que precisa un aval». Otra vez entonces vuelve al plano temporal de la guerra; el amigo es el hermano de Hortensia Fernando Domínguez, que es fusilado, y los remordimientos de Octavio saldrán a la superficie de la conciencia varias veces en la obra y siempre en condicional. El párrafo termina con la siguiente imagen:

> Y él seguiría allí sentado, multiplicado entre los innumerables [sic] espejos, como los peces nacidos en la pecera, sin poder moverse ni atrás ni adelante [14].

Los espejos y su efecto jugarán en papel interesante en la novela. También los peces simbólicamente representarán la indiferencia de la gente y la inmovilidad de Octavio, su actitud paralizada frente al tiempo, indicios de su tiempo frustrado.

Este párrafo inicial, aunque narrado en condicional —y el lector tiene conciencia del valor potencial pero no real de la situación—

nos proporciona unos datos básicos sobre los cuales se edificará gran parte de la novela. La alusión al tiempo cero se consigue casi siempre a base de la mención de la persiana verde y es un punto clave que ocurre en las narraciones siempre en condicional. Los anuncios de la radio, el desfile y el aval aluden a la guerra; el último será empleado a menudo cada vez que el pensamiento de Octavio gire alrededor de la guerra y de la muerte de Fernando; el niño, la corbata negra y los espejos (multiplicaciones) se asociarán con otro nivel temporal (formas indicativas del pretérito) en su vertiente fantástica; y la presencia del personaje mismo en época de guerra será una ligazón con las partes narradas en pretérito imperfecto, pero que tienen una base concreta en la mente del personaje en relación con Adela, Hortensia, Fernando y algunos personajes secundarios. Pero el valor del condicional de este trozo consiste precisamente en establecer un tono de ambivalencia, de duda, que oscila a lo largo de la obra.

Hasta cierto punto se puede seguir este hilo en plano condicional relacionado con la guerra en página 20 —que es donde el aval cobra un simbolismo negativo por indicar el remordimiento de conciencia de Octavio—. Aquí el parapeto (barricada) surge cargado de significados negativos también y aludirá a su presencia cerca de la casa de Hortensia en época de guerra. Pero al terminar esta parte en otro *flash-forward* del tiempo cero («Mejor se quedaría detrás de la persiana esperando a que viniera Pedro para ir a Hita a ver eso del Arcipreste») se deshace de nuevo su realidad. El hecho de que también esta cita aparece en condicional refuerza la asociación del mundo narrado con el mundo pensado en tiempo cero y sólidamente establece el tiempo cero como la única realidad válida. Esta estructura ayudará a aceptar y a entender todos los puntos de partida del mundo fantástico narrado en condicional. La interrupción de este hilo, referente a la guerra civil, no impide a que se hagan varias alusiones en forma de metáforas temporales o *flash-backs* en un fluir de conciencia; véanse ejemplos en páginas 76 y 58-59, 59-61, respectivamente.

En página 27 comienza la otra vertiente en condicional que se relaciona con un cosmos inventado en la mente de Octavio. Se imagina que Pedro llama por teléfono y que su mujer consigue interrumpir su pensamiento para decírselo; él «habría empezado a redactar el informe... Continuaría sentado en una silla detrás de la persiana» [28]. Le sorprende que Adela no haya reconocido la voz de Pedro, si bien el lector sabe que eso es imposible, puesto que la llamada es imaginaria. Merece la pena señalar también lo que piensa haber

dicho mientras habla con Pedro: «otra tarde perdida» [28]; «*tengo que salir* [29]; la primera alude en seguida a su actitud ya vista que refleja su estado mental en tiempo cero; la segunda se relaciona con la misma actitud o quizá sea un *flash-back* relacionado con Fernando, o todavía da lugar a la serie de puntos de partida que se inician en página 30:

«... Le sería fácil bajar las escaleras como si por fin fuera a venir Pedro a buscarle»; éste se niega unas líneas más abajo al pensar «*Pedro no viene aún*».

«... O tal vez se habría despedido de (Adela)», el cual se deshace al introducirse el tercer punto de partida.

«... Seguro que habría podido salir, escapar de aquel oscuro rincón en la aburrida tarde si hubiera venido Pedro a buscarle.» Aquí se inicia su primer viaje imaginario a Hita y los dos están camino al hotel de la italiana que está esperando. El calor sofocante y la vista de la boca del metro le causa un *flash-back* que el lector reconoce en seguida:

> Quizás así llegaría a tiempo para salvar a Fernando, sí, con el aval en la mano para que no mataran a Fernando Domínguez. Correría por las calles del otro lado de la ciudad, agitando el papel en la mano... Mostraría el papel. Tendría que hacerlo para no seguir con la conciencia quemándole siempre» [32].

Tras unas experiencias casi oníricas del viaje con la italiana y los repetidos desplazamientos iniciados por cualquier cosa registrada en la conciencia —la foto de la primera comunión de Adela, las alas blancas, los versos del Arcipreste, las hogueras, la barricada frente a la casa de Hortensia— vuelve de repente a destruir el viaje con la frase «habría él, al fin, llegado hasta allí si hubiera venido Pedro a buscarle» [38]. Efectivamente, la alusión al tiempo cero (cuya mención única se encuentra en páginas 76-77) deshace otra vez la ilusión de su fantasía.

Este nivel temporal incluye varios viajes a Hita o, mejor dicho, varias posibilidades (4) de viajes, que se pueden seguir en páginas 55, 69, 75, 94, donde se interrumpen y reaparecen en página 124, para dejar definitivamente a la italiana [130] y referirse a ella como la «ex italiana» [131], y son una especie de caleidoscopio potencial. Todos los viajes no son más que la apódosis (*habría* sucedido algo) de la misma prótasis («si hubiera llegado Pedro») casi siempre explí-

(4) «La mayor parte de los relatos de Borges... están escritos en 'condicional', en el sentido del modo lógico. La posición del autor en sus relatos parece ser la de aquel que renuncia a contar una historia, para limitarse a enunciar la *posibilidad* de la hisoria misma.» Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras en la novela actual* (Barcelona, 1970), p. 127.

citamente indicada. El tiempo cero, por ser la espera la única realidad concreta del relato, restringe la prótasis en un pluscuamperfecto de subjuntivo, el cual a su vez limita las apódosis a un condicional simple (o a veces compuesto), limitando así la validez de la narración (5). En efecto, el tiempo cero destruye la realidad creada de las fantásticas situaciones cada vez que viene en contacto con ella por ser contraria al hecho, un irrealismo. Todos los viajes entonces son una dimensión posibilista desesperadamente relacionada con Octavio, un ser reducido a una espera inútil. Este nivel temporal, como se puede entender, mejor sirve para ilustrar un *take-off* cinematográfico continuo y, a mi modo de ver, está perfectamente conseguido. Los datos que se dan a conocer —indispensables para llegar a entender al personaje Octavio— se discutirán cuando sea conveniente.

Pasemos ahora al otro nivel, el de las formas verbales indicativas en pretérito. Después del inicial párrafo en condicional, se encuentra el lector frente a una narración en pretérito-imperfecto [14] y cree que, seguramente, aquí será donde podrá orientarse temporalmente; y eso por comenzar esta sección «Se cansó de esperar detrás de la persiana», que recuerda el *flash-forward* de la página 12. Pero al seguir unas líneas más se da cuenta de que el niño de la portera no puede pensar como adulto, especialmente cuando se trata de observaciones relacionadas con el aspecto sexual:

> y pensó que seguramente (la señorita) era una mujer de la vida de las que sin carnet profesional alternaban en los bares céntricos después de que la policía clausurara definitivamente los prostíbulos o casas de lenocinio, allá por los años cuarenta [15].

y aunque es obvia la incongruencia temporal en esta cita, ve claramente que después del saludo a la puerta, quien sale a la calle y mira los peces del escaparate es el niño. Esta es la vertiente fantástica del nivel en pretérito imperfecto. No es sino una proyección de Octavio; como en este mundo imaginario también existen contactos con su vida íntima (Adela, el churrero), lo que principalmente separa esta vertiente de la fantasía de los viajes es la inhibición. El Octavio inhibido e impotente de los viajes imaginarios a Hita —¡hasta solo!— con la italiana [102, 124] no tiene mucho que ver con el niño de seis dedos a quien lo mismo le da robar unas castañas que cometer homicidio. Fuera de las metáforas temporales y de los desplazamientos que ocurren en todas las vertientes, el hilo del niño se puede seguir más fácilmente que todos; en muchas partes la

---

(5) Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. por Federico Latorre (Madrid, 1968), p. 186.

continuación es bastante obvia, pero hacia el final se confunde. Basta seguir las secciones que empiezan en páginas 17, 23, 77, 84, 107 y 111; luego, lo que sucede en página 14 vuelve a ocurrir otra vez: el adulto se confunde y se funde con el niño y la obra termina con él en los túneles, después de una explosión atómica: tiempo futuro.

Apenas empezada esta parte, el niño está perdido: «Me he perdido, señorita» [15]. La prostituta Pili lo lleva a su casa y notamos un parecido en las sensaciones entre él y el Octavio de la guerra: todo lo percibe a base de colores y de olores. Más adelante emprenderá sus interminables viajes a mundos exóticos: los túneles del metro. Una fuerza irresistible lo conducirá al reloj de la Gobernación y le dará vueltas con una manivela hacia atrás: «Sonaron las once, y volvió a empuñar la manivela, y luego sonaron las diez, y luego las nueve, y las ocho, y las seis de la tarde» [27]. Cuando aparece nuevamente bajando de la torre, el sol hiriente lo molesta. Se mira a sí mismo dormido en la torre. En casa de la señorita Pili mata al Cojo por celos. Después de varias travesuras se duerme y sueña que come hojas con los exiliados románticos que están de vuelta a España. Tras repetidas peripecias en los túneles —mundos incógnitos de la imaginación— lo encontramos en el episodio de la madre donde sustituye la boca del niño de ésta por la suya y aprovecha de su leche. Es de notar que hay momentos donde se percibe un movimiento en el tiempo: hacia adelante, cuando se observa a sí mismo después de haber atrasado el reloj [78], o cuando le crecen vellos en el cuerpo [157]; y hacia atrás, cuando se ve en la torre como mayor [122]. Las incongruencias temporales de esta vertiente se entienden si el lector descubre en el niño al personaje Octavio, dándose así cuenta de que todo está sucediendo dentro de su mente. Parte de la confusión en esta vertiente resulta de la falta de referencias al tiempo cero. La conexión se efectúa indirectamente mediante elementos comunes entre esta vertiente y las otras, como, por ejemplo, el insoportable sol o el churrero del barrio de Adela, o referencias a Adela misma, a quien lógicamente no puede conocer el niño, a menos que sea el mismo Octavio quien está pensando. Por otra parte, creo que la falta de referencias directas al tiempo cero produce un efecto interesante: el de un mundo aparte, diferente del otro inventado (en condicional). La proyección de Octavio como niño le permite así una libertad total de acción sin la inhibición que padece como adulto. Esta vertiente entonces es el contrapunto de la otra, aunque también muestra la frustración del personaje y su resultante escapismo.

Finalmente véase la otra vertiente en pretérito, que está basada en datos concretos de la memoria del personaje, la cual tiene un

interés particular por ofrecer al lector el fondo que pondrá en relieve la personalidad y la manera de pensar de Octavio, según se revela en la novela: las circunstancias familiares de Adela y otros datos que se relacionan con él [38-55] que parten de la foto de la primera comunión, como también la obsesión de ella por la pureza relacionada con la religión; sus experiencias sexuales con Hortensia, a la cual utiliza sin ser capaz de sentir sentimiento alguno [102-105 y 105-106]; su frustración de vivir en su propia casa como ajeno a todo [141-145], y las memorias que conserva de su madre en su niñez *(flash-back* en páginas 99-102), que claramente apuntan a su muy profundo complejo de inseguridad. Casi todas las narraciones de esta segunda vertiente parten del nivel en condicional, y la reacción inicial del lector es aceptar la validez de las formas indicativas. Pero como la primera le ha confundido tanto, y como además aquí también hay mezcla de hechos concretos y otros totalmente inventados, el resultado es una creciente incertidumbre en cuanto a dónde debe trazarse la línea entre el pasado vivido de Octavio y el imaginado. Lo cierto es que, igual que la vertiente basada en datos concretos narrada en condicional, ésta también tiene que ver con el pasado del personaje. Como tal, se nota una progresión en el tiempo —aunque no en orden cronológico— desde su niñez y su vida adolescente (haciendo la corte a Adela con su uniforme negro) hasta sus relaciones con Hortensia en época de la guerra civil y de mayor ya, casado, en su casa y trabajando para el Gobierno. Los varios momentos de este pasado surgen de las asociaciones libres, según el hilo del pensamiento de Octavio.

Espero que la división que he sugerido —desde luego, esquemática y arbitraria— sirva como advertencia en contra de una lectura en demasía simple. Porque aunque es verdad que existen distintos niveles temporales en el sentido aceptado de pasado, presente y futuro, los tiempos verbales que comunican este concepto temporal no corresponden a estos niveles: el condicional expresa tanto lo que posiblemente ha ocurrido como lo que podría haber sucedido, dada cierta condición; el pretérito también expresa lo que probablemente ha ocurrido, lo que nunca podría suceder o un acontecimiento imaginado en el futuro. Además, en la misma forma se expresa el tiempo cero. Los tiempos verbales entonces más que indicaciones temporales son un instrumento que el autor emplea para conseguir el tono trágico-irónico de la obra. Ahora bien, si los niveles y las vertientes en que he separado la novela son todos productos de la imaginación de Octavio, es decir, componen su proceso mental, propongo ahora examinar de cerca cómo se adquiere esta integridad mental del personaje.

En primer lugar, existe por toda la novela una cantidad asombrosa de *leitmotivs* en forma de frases, palabras, situaciones o ideas; a veces una frase o una palabra apunta a una idea o situación y se produce así el efecto de un *leitmotiv.* La ya vista prótasis «si hubiera venido Pedro» que ocurre en narraciones en condicional y se relaciona con el tiempo cero [31, 38] también aparece en un *flash-forward* en una narración en pretérito [141]; la frase «Pedro no viene aún» sirve tanto como *flash-forward* [30] como también *flash-back* [70], y además la misma idea aparece en tiempo cero [76]; el fuerte deseo de ver venir a Pedro para que salgan conduce a un sentido de frustración, y así la frase «otra tarde perdida» o algo análogo [12, 23, 28, 30, 70]; además, la frustración ésta se proyecta no sólo en el mundo imaginario en condicional [31, 62, 102, 106, 126, 147], sino también en el inventado en pretérito [120, 140], y aparece en la parte donde se inicia una narración basada probablemente en un hecho concreto [141]. La espera le produce además una sensación del lento pasar del tiempo en tiempo cero imaginario [29]: «Un día incomprensiblemente largo e inútil», o [71]: «Tendría otra vez la impresión de que la tarde resultaría inacabable»; más adelante, en compañía de la «italiana» [94], se repite: «sería una tarde inacabable, igual que todas las que venía viviendo»; no es que no sea atraído por la periodista, sino que está medio consciente de que es una situación inventada. En sus diferentes viajes inventados —sea de adulto o de niño— aparece a menudo la frase «nadie se fijaría en él» [32, 35 ó 153, respectivamente], que no sólo refleja una crisis de identidad y su adolorida búsqueda para comprobar su existencia en un mundo extraño e indiferente: «Tenía la impresión de no tener nada que ver con aquello y de estar de sobra absolutamente» [33], o «le animaría comprobar la existencia de su sombra. *Es que aún estoy vivo,* pensaría» [152], sino que se relaciona sólidamente con el profundo sentido de soledad que experimenta constantemente: «Le molestaba mucho que no hubiera nadie para mirarle. Le dolía mucho tanta soledad» [120; también 134, 143, 152, 160], sin respecto al nivel temporal de su pensamiento; Octavio, el hombre terriblemente solo, se ve solo y perdido en todas sus proyecciones, sin poder deshacerse de la soledad. Esta idea se ve además en la frase «me he perdido, señorita» [15, 158, 160], y se relaciona íntimamente con su complejo de inseguridad en la infancia, según se ve en la cita siguiente: «Y se iba corriendo de banco en banco, buscando con los ojos llenos de lágrimas, llorando muerto de miedo porque se había perdido» [101].

Hay también varias situaciones que al repetirse crean un *leitmotiv.* La que sobresale es la imagen del niño dando vueltas al reloj de la

Gobernación con una manivela para atrasar el tiempo que se describe en página 27. La manivela aparece de nuevo vista por Adela que vuela [51] y en un fluir de conciencia [122]. A su vez la visión de Adela se fragmenta, y así tenemos un niño dormido en la torre que aparece visto por el propio Octavio-niño [78, 121] o por Octavio-adulto [74]. La obvia incongruencia de esta situación sirve como punto de contacto entre los diferentes niveles mencionados y apunta a otra serie de *leitmotivs*, a la de palabras.

Me refiero a la bola del reloj de la Gobernación. Esta, que parece fascinar al niño tanto [23, 24, 25, 27] y se describe como «de oro», «brillante», «dorada», se liga a otra bola, la del pasamanos de la escalera en casa de Octavio-adulto [30, 70, 158], pero vista negativamente, «metálica», «fría», o se convierte en símbolo por asociarse con el reloj: «bola dorada en que leer el futuro del mundo» [121]. También vista la bola en relación con el sol, adquiere otra característica: «alzando los ojos asustados hacia el brillo agudo de la bola, hasta que le sería imposible soportar aquel / fulgor / apocalíptico / encendido» [74]; se ve confundido con el sol, que es el elemento que más se repite a lo largo de la obra, en todos los niveles y vertientes temporales [11, 12, 20, 22, 23, 39, 45, 62, 72, 75, 77, 81, 83, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 101, 119, 126, 131, 136, 137, 138, 151, 152, 155, 158, 160 y 163]. La insistencia de esta repetición —obsesión del personaje— convierte al sol en un símbolo negativo de tiranía física y mental, al asociarse con el radiante calor y su esfuerzo para salvar la vida de Fernando. Es el punto clave de contacto entre todos los fragmentos de la conciencia y de la subconsciencia del personaje y, como tal, rinde inteligibles las incongruencias temporales. El sol casi representa la constancia del pensamiento de Octavio y, por extensión, el tiempo cero; está además cargado de significativos negativos en cuanto a la percepción del personaje de su vida personal, estancada en relación con el mundo concreto —España—. Y en el final, la combinación bola-sol se ve confundida con la bombilla roja de la explosión atómica [168]. Finalmente, entre otros *leitmotivs* menciono la persiana verde, que coloca al personaje en tiempo cero, pero que también alude a la casa de Hortensia en época de guerra [12, 14, 21, 28, 29, 59, 76, 106, 118, 134, 143, 158], las alas de Adela [14, 26, 28, 30, 35, 39, 40, 41, 44, 50, 51, 72, 122, 123, 139, 166], las barricadas [20, 21, 37, 59, 60, 73, 103, 104, 105, 159] y el churrero [46, 47, 108, 110, 168], todos con la misma función de puente entre los fragmentos del mundo caótico del pensamiento de Octavio. Por supuesto hay muchísimos más, pero creo que los que se han indicado bastan para dar una idea de cómo son empleados.

Existe también otra técnica que está relacionada con el aspecto temporal de la novela: los «adelgazamientos» (6) de la prosa; éstos son pequeños párrafos, frases, sintagmas o palabras solas cuya función principal es aliviar los largos y a veces «densos» bloques narrativos —y eso no interesa aquí—. Pero también funcionan como versos libres en un fluir de conciencia, y su eficacia de enlace temporal es superior a la de los *leitmotivs,* por sugerir una multiplicidad de asociaciones en ambas direcciones del tiempo. He notado además que mientras que en el principio estos «adelgazamientos» son cortísimos [26], llegan paulatinamente a ocupar varias páginas [121-124]. Nótese el efecto que produce un ejemplo en página 106:

> Veía a las figuras desaparecer (como en un espejismo) con la marcha del coche pintado de amarillo chillón, que se mostraría y sería sentido sólo de perfil, pegado al ojo único Pedro-italiana: un ojo, únicamente uno, y un perfil de cuerpo entero como el que en la otra cama del motel limitaría la sábana, mientras él se sentiría avergonzado e impotente —con el sexo apresado en la mano— sin conseguir despertar su apagada virilidad, temblorosamente frustrado. Un ojo que en ningún momento le miraría, pero que le anularía su deseo de defenderse, o de abrir
> —por ejemplo—
> la portezuela
> saltar el vacío
> diciéndole Adela:
> «Estás siempre con cara de muerto detrás de la persiana»
> desangrándose su deseo de volver a las achicharradas
> calles de la ciudad
> veranos lejanísimos
> perdidos
> banderas
> clarines
> turbantes blancos marroquíes.

Esta parte, que sigue a un sueño absurdo de Octavio donde hace el amor a Hortensia, alude tal vez al efecto que produce el espejo en la barbería [13] en época de guerra. De pronto el coche amarillo lo sitúa en su viaje a Hita con Pedro y la italiana y alude también al sol. La italiana le recuerda la posibilidad de su viaje sólo con ella (que empieza en página 94) y causa así el *flash-forward* a su ducha en el motel, cuando está pensando en su impotencia [102]. El «ojo» —el sol o posiblemente su propio pensamiento— le producen una sensación de parálisis, de indefensión (guerra, sentido de culpa). De repente vuelve a la realidad del tiempo cero con las palabras de Adela [76]. En seguida vuelve a pensar en el sol y en el calor sofocante, y así

(6) Este término es del señor Ferres y lo empleo con su permiso.

otra vez se recuerdan varios momentos de su desespero con el aval. Los «veranos lejanísimos» puede que sean un anhelo de volver a su estado de infancia —escapismo— antes de dejarlo su madre, y así «perdidos» *ahora* ya, recordando la repetida frase de Octavio «otra tarde perdida». Las últimas palabras aluden a la entrada de los legionarios en Madrid, con el final de la guerra, y también al principio de la novela y al desfile que menciona el barbero [13]. Nótese el efecto de las formas verbales que emplea Ferres: del imperfecto del sueño («veía») pasa al condicional de la dimensión potencial del viaje («limitaría», «se sentiría», «miraría», «anularía»), que también concuerdan con la narración donde se coloca el personaje en la guerra civil. Los gerundios («diciéndole», «desangrándose») son como un «relentí» al volverlo al tiempo cero. El efecto, pues, de este «adelgazamiento» y de los demás tiene que verse como una técnica muy eficaz de síntesis temporal, de confluencia del mundo caótico y fragmentado, para comunicar el tiempo vertical de la novela, y quizá constituya la única verdadera liberación de Octavio del tiempo por no obedecer a ninguna restricción gramatical ni mental. Se ve, pues, que por medio de abundantes *leitmotivs*, de «adelgazamientos» (y de repetidos *flashbacks* o *flash-forwards* que he indicado de paso) se adquiere una unidad estructural cohesiva del pensamiento de Octavio, y por consiguiente de la novela entera.

En mi breve discusión de los *leitmotivs* no toqué un elemento importante a propósito, y quisiera que ahora se prestara atención a él; se trata de la persistente mención de espejos y el efecto de multiplicación. Si bien las imágenes ofrecidas al lector desde el principio son racionales: el barbero se ve «multiplicado por los enormes espejos de azogue» [11] o «escapando en el espejo de atrás» [13], al llegar a Octavio, el resultado es irracional porque la fuerza modificadora del condicional surge a la superficie: «se vería... a sí mismo, en el espejo... —como si sólo fuera alguien muy parecido a él—» [13]. Y si es «lógico» que tenga dudas un personaje situado en un plano inventado, en un *irrealis,* no sorprende que aparezcan o desaparezcan seres que vienen en contacto con un espejo [106] o que se vea a sí mismo más joven o más viejo de repente: «Mirándose al espejo, se daría cuenta del extraordinario crecimiento de su barba, con muchos pelos canos brillantes como agujas» [99]. Es decir, al darse uno cuenta del efecto de confusión, acepta la realidad inventada como tal; no sólo el espejo no deja de reflejar objetos, sino que su función es empleada como medio de afirmación de lo que es reflejado, por estar el énfasis en la reflección misma. (Piénsese también en el agua estancada de los túneles en la cual busca comprobar su existencia el niño, compro-

bando su propia reflección [117, 118].) Una vez indicado el efecto de multiplicaciones, pasa el lector a una serie de éstas, a un juego de espejismos sin espejos que acaban por destruir la realidad del mundo inventado. En casa de la señorita Pili encuentra el niño

> un bote que tenía pegada una etiqueta de anuncio con un niño desnudo metido dentro de un bote que tenía una etiqueta con un niño desnudo metido dentro de un bote que tenía una etiqueta con un niño desnudo metido dentro de un bote, y así sucesivamente [16].

Esta cita engendra una variación de proyecciones parecidas que nunca cobran valor auténtico precisamente a causa del proceso repetitivo: «Corrió, mas no oía nada, ni el eco de sus precipitados pasos. *Estaré soñando un sitio que está dentro de otro sitio y así sucesivamente,* pensó... Y pensó en el bote de leche...» [120]. La misma idea de esta última cita se ve también en página 78, pero ahora se añade: «Le resultaba fascinante que el secreto de toda su existencia estuviera en aquella etiqueta comercial de la leche condensada»; si su existencia depende de una multiplicación incomprensible, se niega la posibilidad de su ser —a menos que sea la de otro ente de ficción. Y no sólo pasa esto con Octavio-niño; al preguntar Adela a su madre quién es el hombre de un cuadrito, ésta le dice: «¿Quién es?... Ya te he dicho mil veces que es el padre-del padre-del padre-del padre-del padre-del padre-de mi padre» [42]; la pensión que reciben Adela y su madre después de la muerte del padre «les hacía pensar que todo se repetía tan exactamente como si cada mes fuera el mismo mes y cada sobre el mismo sobre» [53]; al despedirse Octavio de Pedro y de la italiana «se quedaría con una repetida frustración» [75]; estos ejemplos y los demás [17, 19, 34, 54, 63, 64, 87, 121, 123] hacen que la narración pierda poco a poco su contacto con la realidad concreta de lo mentado para cobrar una validez casi mítica. Resulta que el lector tiene dos proyecciones del personaje Octavio, los cuales también se proyectan, es decir, es testigo de las proyecciones de las proyecciones (7). Ya en página 123 leemos: «sabiendo ya que era su hijo primogénito dormido sobre la nube solitaria...»; la proyección observando a la proyección.

---

(7) Wylie Sypher: *Literature and Technology: the Alien Vision* (New York, 1968), p. 99: «The ironic double vision of metatheatre is like the indeterminacy principle in modern science, allowing the same *fact* to be measured by two different scales of observation... It has something in common with the spectacle presented in a Roman theatre in 1637 when a crowd onstage was seemingly in a theatre, and the characters in this theatrical theatre point out to the audience seated in the theatre itself that theatre is illusory — an audience seeing a theatrical action where an audience is seein a theatrical action...»

Se ve, pues, que el mundo aparentemente caótico de la obra —la función mental del personaje— está presentado en tiempo vertical; esto lo comprueba su estructura, que se consigue a base de *leitmotivs,* metáforas temporales y «adelgazamientos» de la prosa, los cuales directa o indirectamente apuntan a la dicotomía de la personalidad de Octavio en tiempo cero. Si se toma en cuenta el aspecto repetitivo, cíclico indicado y se combina con el tiempo vertical, puede uno llegar a una transcripción gráfica del tiempo de la novela: una espiral vertical. No sé cuánta validez debe adscribirse a cualquier interpretación gráfica (temática o temporal) y poco me importa que otro diga «círculo» en vez de «espiral». Quizá el hecho de que termina la obra en un futuro indeterminado, sin completar el círculo (temático, verbal ni temporal), me haga pensar en una estructura espiral: el pensamiento de Octavio da indefinidamente vueltas alrededor de un punto cero como el muelle espiral del volante de un reloj (8). Los *leitmotivs,* las escaleras «de caracol» [121], los repetidos puntos de partida (iguales pero siempre diferentes) y las multiplicaciones, todo sugiere una transcripción por el estilo:

> Andaba derecho, pensando en línea recta, siempre pensaba el tiempo en línea recta, pero regresaba siempre su pensamiento —a la vez que el tiempo— y era un pensamiento de otra manera en la cual ya sabía que estaba haciendo lo que pensaba y repensando lo que hacía al mismo tiempo, siempre haciéndolo él solo, absolutamente solo... [117].

Lo que sin duda importa aquí es la posición del personaje dentro de tal esquema, porque parece que se concibe a sí mismo de esta manera. Examinemos entonces su actitud frente al tiempo cósmico para acercarnos luego a su tiempo psicológico, puesto que los dos conceptos temporales representan su realidad concreta alrededor de la cual oscila la inventada.

La espera es realmente la única certidumbre en la novela, la única referencia a Octavio no imaginada por él, y como he dicho, lo que constituye el tiempo cero de la obra. Es técnicamente el pretexto que engendra el mundo caótico de Octavio. René Poirier dice que *l'ettente nous est un prétexte à éprouver le passé. Certes, elle est désir déçu, irritation et sentiment d'impuissance, mais elle est plus encore amertume du temps qui s'est détruit* (9). La idea del tiempo destruido surge a menudo en las partes de la novela escritas en condicional en

---

(8) Véase *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1950), p. 687.

(9) René Poirier: *Essai sur quelques remarques des notion d'espace et de temps,* p. 64, citado en Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée* (París, 1936), p. 43.

expresiones como «otra tarde perdida» o «un día incomprensiblemente largo e inútil» que se relacionan directamente con la frustración que experimenta mientras espera a Pedro. Hasta llega a sentirse prisionero en su propia casa, aislado, sin nada que lo atraiga o que dé sentido a su existencia íntima. Es obvio que ni los hijos ni su mujer le pueden aliviar esta sensación de inutilidad (10). Así es forzado a refugiarse en el tiempo psicológico fuera del tiempo cósmico (cero) para evitar el conflicto que le produce la espera, porque no tiene con qué llenar el vacío que lo rodea (11). Es decir, el tiempo cero está visto negativamente, y por consecuencia el personaje crea un mundo imaginario a donde poder escapar en su deseo de liberarse. Nos hallamos así de nuevo frente a la dicotomía inicial, ora en pasado o en futuro, ora en condicional o en pretérito, fundiéndose y confundiéndose los niveles y las vertientes hasta perderse Octavio —y el lector con él— en una stasis donde nada vale porque todo ha perdido su significado.

La espera causa que su pensamiento vaya a otra espera, la de Fernando Domínguez, durante la guerra civil, cuando Octavio hubiera podido salvarle la vida con un aval. Aunque los verbos en condicional crean un ambiente irreal en estas referencias a la guerra y a Fernando, las repetidas alusiones a lo largo de la novela (en forma de *flashbacks)* sí revelan su hondo sentido de culpa por no haber llegado a tiempo. Los repetidos *take-offs* en los cuales recrea el día aquel del fusilamiento son un esfuerzo subconsciente de cambiar un hecho histórico, de convencerse de que sí pudo llegar a tiempo, y eliminar así la culpa que lo atormenta. El esfuerzo es en vano, puesto que varios elementos (principalmente el sol brillante y Hortensia) lo vuelven a la época de la guerra y nuevamente siente culpa. No pudiendo soportar la idea más, se refugia en el niño y es testigo de un fusilamiento más adelante [162-166], el cual, a mi parecer, no es sino un deseo más de catarsis de la culpa: al percibir el niño toda la tragedia como un juego, reordena la realidad sin rechazarla; resulta una presentación muy estilizada que recuerda las representaciones goyescas del 3 de

---

(10) Hasta Adela aparece tan sola como él a veces, y resulta imposible cualquier comunicación entre los dos; véase el efecto trágico-cómico de la siguiente situación en p. 143: «Hasta se volvió más enigmática durante las últimas semanas del segundo sucesivo embarazo. Unicamente emitía ella un extenso sonido semejante al mugido de una res, y él se había ido acostumbrando a responder de la misma manera: intercambiaban mugidos cortos o largos, de diversos tonos e intensidades. Después atravesaba él la vivienda y se asomaba al balcón, sintiéndose absolutamente solo detrás de la persiana...» Sin embargo, es posible que sea la actitud de Adela una transferencia de la percepción de Octavio, puesto que se da a conocer por medio de él.

(11) Véase Joost A. M. Meerloo: *Along the Fourth Dimension* (New York, 1970), pp. 47-48, quien también considera la espera como símbolo de renuncia en nuestra sociedad (p. 37).

mayo. No creo, sin embargo, que el empleo del condicional disminuya el choque de la muerte, a pesar del efecto casi onírico que produce.

La espera inicia directamente la serie de los viajes a Hita. Aquí también la repetida recreación de la situación es otro deseo, éste de poder romper con las inhibiciones personales para entregarse a una experiencia amorosa con la italiana inexistente. Al no serle atractiva Adela, crea con su imaginación a una mujer bella y no inhibida —«predispuesta a todo» [33]— que pueda satisfacerle sus deseos. Y si logra emprender el viaje solo con ella, irónicamente su impotencia le impide el éxito y le produce otro sentido de frustración. En busca de una justificación de su impotencia vuelve a compararla con Hortensia, la inhibida, con la cual sí ha podido tener relaciones; y escapa otra vez en un pasado lejano, antes de abandonarlo su madre, para sentirse seguro y querido. El episodio en otro mundo fantástico con Hortensia tampoco alivia su inseguridad: «descansarían y se amarían —intentando deshacer su soledad— en repetidos gozosos y muy largos sacrificios (no-felices-no-esa-palabra-no-droga-pseudo-mito-palabra-no)» [136-137]. El fracaso de ambas experiencias no sólo le produce una sensación de terrible soledad, sino que duda de todo ya, hasta de su propia existencia, y contesta a Adela «no, no soy yo» [145]. Aquí el condicional que viene a afirmar la imposibilidad de las aspiraciones de Octavio, afirma también su siempre presente soledad.

La proyección hacia atrás —niño— no es más que un mecanismo de defensa que emplea Octavio para huir no sólo del tiempo frustrado cero, sino también de los mundos inhibidos creados en su imaginación. Es aquí donde, aunque las formas verbales en pretérito no presentan una realidad más verosímil, el niño sí logra hacer todo lo que se le ocurre, porque se mueve en un mundo no inhibido. Esta regresión hacia atrás, a una edad incierta pero juvenil, simboliza el deseo de Octavio de pertenecer a un mundo en cuyo ambiente no será responsable de sus acciones, *where he has the certainty of instinctual living and the security of belonging so completely that the question of being wanted or of being necesary cannot even arise* (12); es decir, carencia de culpa y de soledad, liberación total. En esta proyección encontramos dos elementos importantes, ambos preocupaciones del personaje: la madre y el tiempo.

El *leitmotiv* de la madre adquiere en la novela una significación más pronunciada, si recuerda el lector el trauma que sufre de niño el personaje [101-102] que le produce tanta inseguridad. Además, las cuatro mujeres en su vida, ficticias o no, no pueden darle el doble

---

(12) Hazel E. Barnes: *The Literature of Possibility; a Study in Humanistic Existentialism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1959), p. 47.

amor que necesita: físico y materno; lo aceptan como hombre y lo rechazan como niño, o al revés. Así encontramos aquí lo que Wylie Sypher llama «erotismo anaclítico» donde *the self depends upon the body of the mother (the breast, for example) or on some other object to satisfy the craving for pleasure* (13). Vistos así, no sorprenden ni su actitud frente a la señorita Pili —y la muerte del Cojo— ni el episodio de la madre en los túneles [113]. No quiero atribuir demasiada importancia a este aspecto; basta que se vea cómo un elemento subyaciente en todo el relato, y que se entienda como una de las razones principales por las proyecciones de Octavio. Como extensión de esta idea se pueden entender también los túneles: Octavio-niño se refugia en el calor de la tierra, la cual bien puede simbolizar la madre, lo femenino (14).

El otro elemento, el del tiempo (reloj), se asocia con el sol, como queda dicho en la discusión de los *leitmotivs,* y sugiere dos ideas. En la primera se relaciona el siempre presente sol con el ojo de Dios (15) que todo lo ve y todo lo sabe; las referencias a este aspecto son numerosas. Si bien se rechaza en la obra la idea religiosa [93, 146 y 147, entre otras páginas], no deja de verse en el sol el acusador de la conciencia de Octavio, por asociarse con el calor aplastante del día del fusilamiento: «no podía soportar tanto calor. Tenía que volver debajo de (la) tierra» [92]. En efecto, Octavio proyecta siempre este elemento de culpa, no importa el nivel temporal. Ahora si el sol es el tiempo, puede pararlo, puesto que para un niño el tiempo es algo concreto como un reloj o una hoja del calendario. Así le da vueltas al reloj de la Gobernación no para pararlo ya, sino para atrasar el tiempo y así eliminar el persistente sentido de culpa y de soledad, como también su edad —no ya de niño, que es una mera proyección. Cuando entonces el lector ve al niño que rompe el cristal o corre en los túneles sin oirse ningún ruido [120], el tiempo debe entenderse como parado (16), y así prolongado. El anhelo de parar o retroceder el tiempo se revela en varios momentos de la novela, ora en los sueños de Octavio (niño o adulto) ora en los *take offs* en condicional que he señalado antes.

En un desesperado acto de afirmarse y volver a la realidad del tiempo cero, Octavio llega a una descripción surrealista de las fotografías míticas y se funde poco a poco con el niño para aniquilarse en los túneles:

---

(13) Sypher, *obra citada,* p. 213.

(14) J. E. Cirlot: *A Dictionary of Symbols,* trad. por J. Sage (New York, 1962), p. 303.

(15) *Ibid.,* p. 302.

(16) Meerloo, *obra citada,* p. 108: «The ear is the main judge of intervals. The eye sizes things up one *alongside* the other, the ear one *after* the other.

> Todo como si alguien esperara algo que nunca llegaría, en medio del calor sofocante. Mucho tiempo así. Pero no en cualquier época. Arrastrando el tiempo cada vez que pensase... Lo notaría todo encima. Nada se movería... Solamente otra estrella ardiendo en el cielo remoto. Ahogándose en un tiempo como en mar pesado y caliente... [151];

y en la página siguiente:

> luego se cerrarán definitivamente las gruesas herméticas puertas de plomo de todas las estaciones subterráneas, y quedarán allí dentro los viajeros quizá respirando durante eras geológicas enteras aire filtrado de radiactividad... De esa manera, oiría las uñas del chico rascando desde fuera la pared
> insistentemente
> seguiría
> subiendo las retorcidas escaleras metálicas
> pensando llegar temprano a casa de la señorita... [152].

Con «seguiría» ya ha pasado el personaje al otro lado de las puertas cerradas y permanecerá allí hasta el final grotesco, cuando a su pregunta de «cuándo va a terminar esto» le dirá el viejo que se parece a San Pedro: «Es cosa de siglos» [172]; así, la novela termina en una nota negativa, trágica, en una edad remota, en los túneles de la fantasía del personaje.

Cuando José Ortega comenta *En el segundo hemisferio,* dice: «El novelista aspira a la totalidad, es decir, a reunir los aislados, incompletos, fragmentados momentos de la vivencia del personaje en una unidad superior mediante la síntesis —no ordenación— de la duración interna del personaje, es decir, captando su realidad interna y externa, única forma de aprehender su personalidad completa» (17). Estoy de acuerdo con la idea de Ortega y lo mismo puede decirse de la obra en mano, aunque no entiendo lo de la superioridad. La duración interna de Octavio, el percibirse en el presente de la novela y —más importante— en su mundo creado, fantástico o posible, es la única transcripción válida de su personalidad. Si se me permite utilizar otra palabra del vocablo cinematográfico, la novela total es un «montaje» temporal (18), puesto que el personaje está fijo en el espacio y su conciencia se mueve libremente en el tiempo; el resultado es una superimposición de imágenes e ideas de un nivel temporal sobre otro.

Ahora bien: no basta entender cómo funciona la mente de Octavio; quisiera concluir con algunos comentarios sobre su existencia en el contexto del tiempo. Ya hemos visto que rechaza lo que he llama-

(17) José Ortega: «La alienación de la soledad en *El segundo hemisferio* de Antonio Ferres», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 260 (Madrid, febrero de 1972), p. 357.

(18) Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 50.

do tiempo cero porque se siente solo, aislado de todo: trabajo insignificante, vida conyugal frustrada, sociedad retrógrada, estancada que vende el sol y vida familiar de ninguna importancia. «Quedarse solo —dice Julián Marías—, es quedarse solo de los demás. Y lo más humano, lo propiamente humano, es esa soledad» (19). Sin duda que la expresión de la soledad, que tanto caracteriza casi toda la novela moderna, cobra en *Ocho siete seis* un valor trascendental importantísimo: en la vertiente irónica de la obra viene a afirmar Ferres lo trágica que es esta soledad. Octavio, el hombre solitario, fracasa terriblemente en sus peripecias amorosas, desde luego irónicas —y digo irónicas porque es ya un hombre maduro y muy inhibido. Tal vez por eso ha querido tanto tener éxito en sus relaciones, como manera de probarse a sí mismo su virilidad disminuyente, o como defensa de la vejez y de la muerte (20). Véase entonces un comentario de Herman Feifel que conecta estas ideas:

> Un *leitmotiv*... que persiste... cuando uno trabaja con el tema [de la muerte] es que muchas veces la crisis no es el hecho de la muerte próxima por sí, del insuperable finamiento del hombre, sino el desperdicio de los años limitados, las tareas nunca ensayadas, las oportunidades perdidas, los talentos marchitándose en desuso, los daños evitables que han sido cometidos (21).

Es precisamente ésta la actitud de Octavio y se entienden mejor las referencias a «otra tarde perdida» en el contexto de sus experiencias. Su refugio en el mundo de su fantasía de un tiempo fragmentado lo conduce a una situación parecida: miedo, inseguridad, mutilación psíquica, soledad. Para liberarse acude a la repetición, al concepto cíclico, se esconde en las multiplicaciones, en las proyecciones de sí mismo, escapando fuera del tiempo que le es hostil, aislándose lo más posible del «presente» de la novela en un futuro fantástico; esta actitud también es escapista, pero es la única posibilidad que le ha quedado. Sólo así definitivamente está realizando su ser auténtico en su radical soledad (22); y ésta es al mismo tiempo la justificación de la novelación en tanto que una bien lograda creación artística.

BYRON P. PALLS

Department of Modern Languages
Florida State University
TALLAHASSEE, Florida 32306
USA

(19) Julián Marías: «El hombre y la gente: el lugar de la teoría de la vida social en la filosofía de Ortega», *Revista de ciencias sociales*, I (marzo de 1957), p. 417.

(20) Meerloo, *obra citada*, p. 42: «... it is true that sex can be experienced as the ultimate defense against death».

(21) Herman Feifel: «Death — Relevant Variant in Psychology», en *Existential Psychology*, ed. por Rollo May, 2.ª ed. (New York, 1969), p. 72; la traducción es mía.

(22) Véase Janet Winecoff Díaz: *The Major Themes of Existentialism in the Work of Ortega y Gasset* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970), p. 85.

«AMERIKKKA», DE FERNANDO ALEGRIA

(Los refugios de la identidad perseguida)

Pocas novelas han abordado el gran tema del emigrante latino en los Estados Unidos. Mientras miles de latinoamericanos viven en los grandes centros urbanos de Nueva York, Chicago o Los Angeles, marginados y sin poder romper el duro esquema norteamericano, son pocos los escritores que han intentado trasponer en términos literarios ese duro drama cotidiano de miles de sus compatriotas. Fernando Alegría es uno de ellos, consecuente y con un conocimiento directo de esa realidad que ahora estalla, surrealísticamente, en *Amerika, Amerikka, Amerikkka* (1). Ya lo había hecho, más atenido a experiencias reconocibles en *Caballo de Copas,* siguiendo entonces una línea de bases más realistas.

Hasta Fernando Alegría sólo Teodoro Torres, en *La patria perdida,* y Luis Spota, en *Murieron en mitad del río,* se habrán atrevido a incursionar «con ojos latinoamericanos» en el «vientre del monstruo» de los Estados Unidos. Pero lo habían hecho en un mero tono de protesta y denuncia de la condición de los braceros mejicanos en el sur de California y Texas, sin incorporar la mágica desproporción del intento que ahora Alegría asume, pletórico de jocundidad. Sólo algunos relatos aislados de Enrique Anderson Imbert, especialmente *Oscurecimiento en Nueva York* y *La sandía,* daban a la condición de «extranjero» (el protagonista se llama así) la atmósfera desazonada y desazonante que necesitaban para rozar los límites de lo fantástico en sus experiencias. «Sentirse extranjeros» en un país como los Estados Unidos era algo más que un problema social; los afectaba psicológicamente, los lanzaba a los límites de un territorio casi irreal y, por lo tanto, mucho más temible.

Este desajuste esencial del latinoamericano en los Estados Unidos, esta identidad perseguida y sin refugios conocidos en un país que tiene, a su vez, la protesta juvenil y negra en marcha, constituyen ahora el tema de una *Amerika* que no se escribe por mera casualidad con una «K», con dos, o con tres «K». Las razones de por qué es así las da, espléndidamente, Fernando Alegría en esta última novela.

---

(1) *Amerika, Amerikka, Amerikkka.* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.)

I. EL MOVIMIENTO COMO HUIDA CIRCULAR

Los niveles en que *Amerika* debe ser abordada críticamente parten de ese *desajuste* esencial latinoamericano, al que Chile no es excepción. Alegría en varias de sus novelas anteriores ya había abordado el «movimiento» como huida y búsqueda. También había contribuido en algunas memorables páginas de *Los días contados* a darle una dimensión mítica al «correr» aparentemente sin sentido de «el Palomo» o Victorio.

«La sociedad chilena necesita —como todas las sociedades— una especie de intrahistoria arquetípica que le permita identificarse con los llamados "comienzos" mítico-históricos de su vitalidad intangible e irreal», ha escrito Helmy Giacoman (2). En el rastreo de la creación de esos mitos se descubre, muchas veces, que hay un nivel burdo o paródico en que esos anhelos populares se expresan. «La maratón de los barrios» de la que participa «el Palomo» es un modelo mítico que adelanta Alegría como una premonitoria constante de inestabilidad de sus héroes, luego ampliada en *Caballo de Copas*.

El pueblo de un barrio de Santiago entra «en una mascarada anual que le permite olvidarse de la fea realidad en la cual vive sumergido», movimiento global que se expresa «en una carrera vital en la que los participantes corren huyendo de la negación diaria de sus vidas» (3). El «Palomo» corre allí «sin una dirección y un sentido muy preciso», aunque lo haga con una proyección patriótica —«Corre por la patria, hacelo por Chile, mierda, los chilenos no se rinden..., no se rinden—» proyección que agudiza el nivel paródico y que termina para descubrir que «la meta era otra vez el comienzo» (4).

Una similar experiencia cerrada, es decir, circular, culmina en los movimientos de Victorio corriendo por un pueblo pampino en una forma «un tanto incongruente», entrando y saliendo por las puertas y ventanas de casas en ruinas (5), poniendo —como «Palomo»— «dis-

---

(2) «Los días contados: la estructura epistemológica y el contenido mítico», por Helmy F. Giacoman, en *Homenaje a Fernando Alegría*, Las Américas Pub. Co. New York, 1972, p. 134. Resalta Giacoman que una de las cualidades más significativas del mito es la de señalar una historia «verdadera», o sea, una forma epistemológica de inapreciable significación y que conlleva los valores adyacentes e inseparables de ser sagrada, ejemplar y verídica. En función de estos caracteres anota cómo «el hombre crea sus mitos a su imagen y semejanza, pero, en realidad, son éstos los que lo poseen». Esta «posesión» explicará luego parte de las *huidas* de los protagonistas de Alegría, como si quisieran escapar a la fatalidad e irrevocabilidad de un destino.

(3) *Ibid.*, p. 135. El caso de Palomo se aparece para Giacoman como simbólico: «es maratonista en un doble sentido, real y simbólico, de una maratón vital» (p. 126).

(4) *Los días contados* (siglo XXI, Ed. México, 1968), p. 59.

(5) *Ibid.*, p. 84. Victorio también corre «solo, obstinado, un tanto incongruente, con la velocidad intensa de los corredores orates. «Su movimiento circular en el pueblo pampino necesita de «más cancha, más tiempo». Trota por la pampa, en la madrugada, a paso corto, envuelto en pesados jerseys, entra y sale por casas derrumbadas, desde un patio a un zaguán

tancia entre uno y el mundo». Pero esa *distancia* no deja de ser reducida: los movimientos circulares no salen de un escenario determinado. El movimiento es aquí «una maratón» de raíz deportiva, aspecto que resalta psicológicamente la falta de «adaptación» original, pero que no la «resuelve». Muchas formas de búsqueda de un ámbito para la identidad se resuelven en forma similar: tumultos, conmociones, demostraciones masivas y manifestaciones (cuando no combinados eventos deportivos que terminan en violencia; manifestaciones pacíficas que se revierten en auténticas asonadas), pero ninguna de ellas sale de un escenario cerrado y predeterminado.

Sin embargo, en *Caballo de Copas*, Fernando Alegría ya pone «distancia entre él y el mundo». La falta de rumbo se extiende ahora a los Estados Unidos en un movimiento permanente del héroe-narrador y su *álter ego* (Hidalgo y González). Como anota Nelson Osorio, citando a *Oldrich Belic*, el principio del viaje de esta novela está heredado de una picaresca donde los héroes «viajen sin cesar de un lugar a otro, y en medio de sus viajes se desarrollan sus destinos» (6).

En San Francisco faltan, sin embargo, las cosas que están lejos: la tierra, el paisaje, la gentes y los rostros de los que ha huido originalmente. Desarraigo y nostalgia son los extremos pendulares de un movimiento que tiene en su base una falta de *consolidación cultural* del héroe en cualquiera de sus medios: Valparaíso o San Francisco, puertos-bahía abiertos al Pacífico de similares características, tal como recuerda Carlos Lozano (7).

La «transculturación antitética», Chile y los Estados Unidos

Lo mismo sucederá con el personaje proteiforme de *Amerika*. Ha emigrado a los Estados Unidos, pero un romanticismo retrospectivo le hace pensar que los habitantes de su Chile natal están menos determinados por la técnica y un «sistema» que la civilización norteamericana a la que no puede «penetrar». Aunque ha emigrado, el héroe de *Amerika* llega a creer que es más fácil llegar a ser lo que uno *hace* (clave de la combinación de las «técnicas» dominantes de un medio con el desarrollo de la identidad) en el Chile del que ha huido que en los Estados Unidos que no entiende.

---

a una plaza, saltando por marcos sin ventanas y dinteles sin puertas, «siempre el mismo cielo y la misma sombra transparente, con el eco de sus trancos en la arena y los trajines del mar». En los pueblos se aparece como alguien a quien «se esperaba desde hace mucho tiempo, aunque para edades futuras, un antiCristo» (p. 85).

(6) «La estructura del narrador y la composición de "Caballo de Copas"», por Nelson Osorio, en *Homenaje a Fernando Alegría (op. cit.*, p. 72).

(7) «Autodefinición, compromiso e identificación en la obra de Fernando Alegría», por Carlos Lozano, en *Homenaje a Fernando Alegría (op. cit.*, p. 163).

Este es parte del desajuste básico del personaje de Alegría: es el hombre que ha salido de su Chile natal y que intenta un proceso de *consolidación cultural* en un país donde nunca podrá sentirse feliz y «armónicamente» prolongado en el medio. Poco a poco, lo invadirá *una nostalgia retrospectiva sin fundamento real.* De allí la eterna condena al movimiento, la locomoción como salvación.

Sin embargo, *Amerika* ofrece parte de las alternativas de una síntesis posible entre los extremos de los bajos fondos urbanos chilenos, el valle central arquetípico de la infancia y los laberintos amenazantes de los USA (8): «la transculturación antitética» de que habla Augusto Roa Bastos. «A diferencia de nuestros novelistas que han adoptado el exilio, y que utilizan el decalage del distanciamiento *como prisma revelador de sus enclaves de origen* (Asturias, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y otros), Alegría aprovecha la discordancia de esta dualidad "transculturada" como un impulso estructurante de su mundo de ficción» (9). Más adelante, el mismo Roa Bastos entiende que «en esta obra se cumple además, con características singulares, el proceso de asimilación y fusión de dos realidades culturales: la chilena e hispanoamericana con la estadounidense. No como simple fenómeno de sincretismo literario o como *una síntesis* "hipostasiada" de estas dos realidades, sino como una especie de transculturación antitética —llamémosle así— de estos dos campos de fuerza opuesta por un irreconciliable antagonismo» (10). Los *modos* narrativos de cómo ese esfuerzo de síntesis se procura y los «refugios» que deben irse construyendo para no ser destruido por el agresivo contorno, forman parte de la aproximación crítica de este ensayo.

II. LA DIALECTICA «DENTRO-FUERA»

El protagonista de *Amerika* ha llegado a una ciudad y a un país que están en guerra, una guerra entre un «sistema» y una serie de conciencias que aspiran a ser libres. Sin embargo, los bordes del conflicto no son muy claros; están recorridos por una violencia soterrada, diabólica, que el chileno recién llegado no entiende ni le interesa, aparentemente, entender. Como la conciencia narrativa está en

---

(8) Hernán Lavin Cerda entiende que hay en *Amerika* tres clases de naturalezas espaciales que otorgan y condicionan rasgos de carácter a los personajes: 1) la de los bajos fondos urbanos: tensa, amenazantes; 2) la del valle central: benigna, y 3) la de USA: laberíntica, llena de ascensores, de edificios con interminables pasillos y nichos numerados. «Fernando Alegría: entre dos fuegos», en *Homenaje (op. cit.,* p. 17).

(9) Prólogo a *Amerika, Amerikka, Amerikkka,* por Augusto Roa Bastos, p. 13.

(10) *Ibid.,* p. 12.

la primera persona, las imágenes superpuestas del conflicto se van deformando a través de la visión protagónica, pero sin llegar a perder la raíz del enfrentamiento: un orden descompuesto y agotado busca por la agresión y la opresión organizada restaurarse a sí mismo, pero una acelerada y caótica acción desencajada lo va desbordando.

Mientras el héroe transita entre los engranajes de la desencadenada maquinaria —la guerra arrecia, caen los helicópteros como moscas, se asesina impunemente, los judíos se concentran aterrorizados en los corredores de los subterráneos, las bayonetas empujan a multitudes concentradas— se adivina en ese conflicto «exterior» un esquema: hay peludos, obvios hippies, a los cuales se ha ordenado matar, hay un aparato represivo amorfo, pero visible, que intenta aplastar esos gritos y el sonar creciente de los tambores de los panteras negras. Cuando aparecen «Los niños de las flores», la alegoría se hace aún más obvia, aunque el movimiento de Berckeley de 1964 apenas quede referenciado por las escasas pautas geográficas de la novela: una vez se nombra la bahía de San Francisco, otra el pueblo de Sausalito y el océano común chileno-americano, el Pacífico.

En este escenario —que Alegría estruja desatando un discurso de ribetes fantástico-grotescos— la identidad de un extranjero tiende a ser aplastada. Sin embargo, pese a las fuerzas emocionales que operan de un modo oscuro, el héroe afirma por ese hostigamiento «exterior» la necesidad de lograr una identidad «interior». En ese medio singularmente hostil, agravado en este caso, pero siempre hostil para un extranjero (11), esa necesidad de identidad se agudiza y empieza por expresarse en términos de una aspiración a la *privacidad,* a una construcción mental que proporcione seguridad (12).

---

(11) Los miembros de la misma especie y de otras especies siempre forman parte del «Unwelt» de cada uno. Por el mismo motivo, entonces, y aceptando el hecho de que el ambiente humano es social, el mundo «exterior al yo» está compuesto por los «yoes de otros» significativos para él. Son significativos porque en muchos niveles de comunicación burda o sutil todo mi ser percibe en ellos una hospitalidad para la manera en la que mi mundo interior está ordenado y los incluye, lo que, a su vez, me hace ser hospitalario con respecto al modo en que ellos ordenan su mundo y me incluyen («Mutualidad» que es el secreto del amor). Lo opuesto es la «negación recíproca», negativa por parte de los otros a asumir su lugar en mi orden y a dejarme asumir el mío en el de ellos. Estas ideas manejadas por George H. Mead en *Mind, self and society* (Chicago, 1934; University of Chicago Press) y por Erik H. Erikson en *Identity, youth end crisis* (Norton Co. NY, 1968) permiten explicar más profundamente el inevitable sufrimiento que provoca esa «negación recíproca» por el extranjero que se siente rechazado en la socidad a la que accede.

(12) El concepto de «refugio» es primitivo y básico; todo hombre necesita de él. En *Amerika,* Alegría convierte a la «casa» donde se refugia el protagonista en un verdadero *centro de fuerza,* una zona donde existe la sensación de estar protegidos en relación a lo que está pasando en el exterior. Lleva a fondo —como diría Gastón Bachelard— ese «sueño de la choza» que conocen bien todos los pueblos primitivos. Pero ya en *Los días contados,* el símbolo de la casa estaba asociado a estabilidad y privacidad en una forma marcada. Al conventillo de puertas abiertas y carente de intimidad, donde vive el boxeador Victorio, Alegría opone la casa «antigua» de Chile, donde los ruidos de «la calle lejana» no llegan («allá su bulla de autobuses, taxis, carretelas, aquí todo callado, y medido, en serena oscuridad»). En

La casa como primer refugio

Las nociones *dentro* y *fuera* forman parte de este primer eje dialéctico polarizado que la novela recorre alternativamente, como un modo de descuartizamiento de la conciencia acosada de su protagonista. La necesidad de *espacializar* ese *adentro* lleva a la construcción de la «casa», una casa inmensa llena de corredores y ascensores, donde el protagonista empieza por refugiarse y termina por vivir casi fortificado.

«He llegado con mucha angustia a esta casa» confiesa al llegar (13). En este momento, el héroe viene huyendo y se siente agobiado por su condición de extranjero. «No sé el idioma de esta gente, no reconozco su olor; su agresividad y sus odios me repelen» (14), tres negaciones que son parte del primer rechazo del contorno.

Una atmósfera pesadillesca ha precedido su entrada al ámbito de «control inmediato» que es la casa. Los heridos en las calles y la violencia que la recorre lo empujan desde «afuera» a buscar el refugio primitivo donde protegerse. La llegada al barrio ha empezado por apaciguarlo: «Pero ya estoy en una bella calle de casas de ladrillo, verdes de musgo...» (15). Al llegar a su «centro de fuerza» —al decir de Gaston Bachelard— deposita la maleta y empieza a llorar con suavidad (16). Descarga su acumulada tensión y cree ver en un rincón a su lejana mujer e hijos recibiéndolo con esa alegría que sólo puede brotar en la resignada tristeza de la ausencia. Es el primer atisbo de *hogar,* entendido como «ser concentrado», que tiene el héroe chileno «exiliado y paria» en los Estados Unidos.

Su conciencia de *centralidad* se despierta. La esencia del verbo *habitar* lo lleva a buscar este principio de organización personal que es tener una casa. Sus valores personales tienden a estabilizarse. Y en ese comienzo, sus exigencias son mínimas: sólo quiere una habitación donde poner sus muebles, libros y discos y sólo quiere soñar con una ventana («Pido muy poco. Una ventana»), ese puente-abertura comunicando el interior con el exterior.

---

este interior armonioso no pasa nunca nada, es «un equilibrio de un mundo viejo, establecido. «En el conventillo, por el contrario, Victorio siente «una ansiedad constante en la boca del estómago» porque no hay calma alguna de casa antigua, sino la leve aflicción de algo que puede llegar a ser «una dificultad para respirar, algo en la lengua y la garganta y una tentación de moverse y que es necesario resistir« *(op. cit., p.* 135).

(13) *Amerika, (op. cit.,* p. 24).

(14) *Ibíd.,* p. 24.

(15) *Ibíd.,* p. 25.

(16) *«... sigo andando, buscando, husmeando. Hasta que llego a mi destino.* Hay una puerta abierta. Un poco abierta. Entro, dejo mi maleta en el suelo y observo... Entonces, ya sé que he llegado y me pongo a llorar con suavidad» *(Amerika,* p. 27).

Desde esa seguridad mínima y ese contorno-controlado de la identidad («la casa» y «la casa otra vez, ahora poblada de hippies» son títulos significativos de dos capítulos), el *afuera* se suaviza parcialmente y se integra en sus elementos positivos al gran edificio donde el protagonista vive. Se produce una especie de atracción o absorción de imágenes que se integran a la casa: sus corredores interiores pueden llegar a ser «como una avenida ancha y luminosa plantada de árboles muy verdes y frondosos en el verano, con una bella línea de tranvías...» (17).

Instalado en esa casa, el héroe cierra una primera etapa: ha descubierto los peligros exteriores y la imposibilidad de modificación del contorno, donde es extranjero y no entiende el idioma. Paralelamente, la configuración errante de su identidad se detiene y consolida en un *espacio interior* de *seguridad* y un *espacio exterior* de *combate:* la dialéctica *dentro-fuera* ha abierto sus compuertas y la novela ya está en marcha.

El espacio exterior de combate

A partir de ese momento, todas las salidas al exterior agudizarán ese *extrañamiento* y ese contraste dialéctico esencial. Al circular por una ciudad en guerra, el héroe confirma la inutilidad de su búsqueda: «Busco a mi gente. No está. No ha estado nunca aquí. Esos que me esperaban, no me conocen ahora» (18).

Paralelamente descubre a lo largo de ese movimiento que «un cerco venía creciendo alrededor de mi estancia» (19), y como el espacio exterior de combate se organiza también contra esa casa. «En esta casa una raza asustada e hipócrita, corrompida por la vergüenza», se descubre rodeada por radiopatrullas y la ventana-puente de su habitación llega a ser estudiada «seriamente» por los asesinos que andan por las calles (20). La primera actitud defensiva del héroe de *Amerika* es la de fortificarse, concentrar aún más el refugio, «como esas torres medievales, cargadas de almenas y montones» (21).

La pesadilla se intensifica: afuera, las llamas avanzan por el barrio, la casa es casi ruinosa y el protagonista tiene la revelación del fracaso de su intento de construcción de «un refugio» en el seno de la compleja civilización norteamericana que ha llegado, hiperbólicamente, a reglamentar el orden de las conciencias y el de la expresión

(17) *Amerika*, p. 33.
(18) *Ibíd.*, p. 90.
(19) *Ibíd.*, p. 113.
(20) *Ibíd.*, p. 172.
(21) *Ibíd.*, p. 113.

amorosa. Después de la lectura de «los nuevos textos de la Constitución» (22), hasta el propio *espacio interior* se vulnerabiliza: el adentro está siendo invadido reglamentariamente por el afuera, mientras la violencia del aparato represivo se encarga de hacerlo real.

En ese momento, el protagonista puede reflexionar:

«Desde mi llegada a esta casa tuve dos anticipaciones claras de lo que iba a ocurrir: primero, supe que *no* había llegado al destino dispuesto finalmente para mí; segundo, supe que en la naturaleza misma de la casa se escondía la razón de mi insegura condena y de mis posibilidades de liberarme, añadiéndome a otras personas, completándome en ellas, justificándome si las desenmascaraba, redimiéndome si en un acto de amor lográbamos juntos trancar la puerta, cortar corredores y darle a este saco abierto de mujeres, niños, ancianos, jóvenes esposos y criminales, la apariencia de una casa firme y cerrada» (23).

De la primera anticipación surge con claridad que el «movimiento» original será reasumido. El héroe «no ha llegado», por lo tanto empezará nuevamente una búsqueda en el espacio, tal vez con el convencimiento de que el Paraíso no puede estar nunca en los Estados Unidos.

De la segunda surge, con apasionante fuerza, el poder del amor. El protagonista de *Amerika* se ha multiplicado y prodigado en el sexo y en el amor y ha convertido a la mujer en el segundo refugio que *todo hombre aspira construir en el seno del primero* (la casa). Y en esa mujer proteiforme y múltiple, llámese como se llame (Verónica, Pía, Judith, Lucía, etc.), el héroe de Alegría se propondrá realizarse desapareciendo por el origen: hundiéndose en la grieta del sexo, buceando por alcanzar el nódulo de su comienzo, por ese *túnel* de la huida que es también garantía de la «estabilidad» perdida en aras de una desazonante conciencia.

III. EL SEXO COMO SEGUNDO «CENTRO»

En el origen había una aspiración muy simple: tratar de ser feliz amando y trabajando. El lema de Sigmund Freud para vivir bien —«Lieben und arbeiten» (amar y trabajar)— formaba parte del primer «movimiento» del chileno emigrante hacia los Estados Unidos. Pero como en *Caballo de Copas*, el héroe de *Amerika* ha tenido que em-

(22) Capítulo «Los constitucionales» (*Amerika*, p. 113) donde aparece una divertida enumeración de la normativización y control público de la vida sexual de los matrimonios que pasa a estar regida por severas reglas y debe ser anotada en «libros de contabilidad».

(23) *Amerika*, p. 124.

pezar por aceptar tareas infames, una suerte de espionaje que necesita alimentarse continuamente de víctimas.

El «pícaro» chileno de *Caballo de Copas,* también un hombre solo, «tocado por la rutina proletaria y la pobreza» que lo cubren como un hábito, lava platos en un restaurante de San Francisco y vive en un hotelucho filipino, pero no llega nunca a meterse en esa suerte de empresa fúnebre de la identidad que es la «agencia» donde trabaja el protagonista de *Amerika.* Sin embargo, ni uno ni el otro aparecen contaminados o envilecidos por su trabajo. La venta de «cabezas» es tan indiferente como los platos que lava aquél. Porque para ambos, el mundo en que viven es un mundo de «otros», pertenece a unos «demás» que no han logrado tocarlos en su conflicto esencial. Las barreras del idioma y los «olores» funcionan también para la conciencia.

«Eso era yo», resume el héroe de *Caballo de Copas,* trazando el perímetro de su persona en la hostilidad norteamericana, aunque un puente —los barcos que entran y salen del puerto, uniendo Valparaíso y San Francisco— le permitan alimentar una esperanza de vuelta que no tiene el de *Amerika.* «Esto trato de ser yo», podría decir este protagonista, mucho más hostigado, defendiéndose de los ataques de un contorno en guerra y sin puentes aparentes para el retorno a Chile.

En estos esfuerzos, un reducto de posible felicidad y un auténtico refugio está constituido por el amor. Un amor que está pautado en el origen por la intensidad de la necesidad de defenderse de las agresiones del exterior. El protagonista de *Caballo de Copas* alimenta con Mercedes «un ámbito de la maravilla», donde puede disolverse, dejándose «estar en él». Es un amor que proporciona una «alegría», que va creciendo y «transforma las cosas a su alrededor» (24). Por el contrario, los múltiples amores del héroe de *Amerika* están marcados por una permanente y mutua «agresión».

Entre la agresión y la humillación

La amoral Verónica, la frígida Pía que organiza células pekinistas en su pieza, la presunta lesbiana Tahura, la triungular relación con Judith y el Curzo, el atisbo de amor con «mi mujercita» y la mercantilización del sexo con Lucía, pautan inexorablemente una múltiple relación sexual guiada por una búsqueda de armonía, pero traducida en una agresividad que la mutua desconfianza impulsa y que difícilmente podrá transformarse en amor.

---

(24) *Caballo de Copas,* pp. 31-32.

Del estudio detallado de cada una de estas relaciones surge la imposibilidad de aproximación individual al logramiento de la «mutualidad», pero al mismo tiempo se comprueba cómo, en muchos de sus «modos» posibles, otros «equilibrios» pueden obtenerse. En ciertas degradaciones y en las prácticas sádicas o masoquistas que las enriquecen, la *genitalidad* del personaje de *Amerika* aparece impulsada a desarrollar una potencia orgástica que es mucho más que la descarga de «productos sexuales» en el sentido invocado por Kinsey, es decir, es mucho más que un «desagüe». En esta *genitalidad* hay una capacidad de descarga de la tensión de la totalidad del cuerpo sin precedentes en la propia literatura de Fernando Alegría. El personaje volcado a una hiperbólica vida sexual de dimensiones pantagruélicas, grotescas o simplemente «mayúsculas», intenta obtener una regulación mutua de pautas muy complejas y aplaca la hostilidad y la rabia potencial que surgen de las evidencias de la vida cotidiana de su contorno: neutraliza las polaridades realidad y fantasía, amor y odio, trabajo y juego, soledad personal y hostilidad del medio, desarraigo y nostalgia del Chile lejano.

Esa aspiración de logramiento en el «Lieben» tiene en el amor con la Tahura una de sus primeras expresiones de destrucción. «Nos encontramos para afirmarnos el uno en el otro con desconfianza y un poco de desprecio, pero sabiendo ya lo que sería imposible, es decir, casi imposible, traicionarnos. Que llegaríamos a traicionarnos y a destruirnos, sin embargo, era en el fondo la posibilidad que nos daba fuerzas» (25).

Aquí no hay armonía, ni «mutualidad» (el verdadero secreto del amor); aquí hay un afán de afirmación estrictamente individual de uno sobre el otro, a costa de la propia destrucción. La pareja humana, huyendo de la violencia exterior, se refugia en una pequeña habitación donde la falta de espacio es parte de la opresión (un estrecho living, donde apenas cabe un sofá y sobre el cual no caben los dos). El desafío sexual es violento. La Tahura es inmensa, fuerte, «como un bello gladiador de otros tiempos» y aplasta, tiende a destruir al protagonista. Los verbos en que se conjuga la aproximación amorosa marcan esa agresión: «taparlo entero», «aprisionarlo», «desplomarse sobre él», «atacarlo» («el rumor de su ataque») (26).

En las relaciones con Verónica hay otro tipo de agresiones: la humillación doble de tomarla violentamente, «mientras en la ventana, junto a la única luz, con su bufanda, sin sombrero, entumido, Manuel

(25) *Amerika*, p. 44.
(26) *Ibíd.*, p. 47.

(el marido) nos miraba» (27). Una posición animalizante y el saberse «contemplados» por el marido excita la agresión que se traduce en golpes. Sólo después de ese intento de destrucción Verónica se «dedica a conocerlo» (28).

El posterior amor con Judith, la esposa del Cuzco, tampoco permite la *integración:* «es un violento romance entre los tres». El Cuzco exige presenciar las relaciones de su esposa y el protagonista y, a veces, las interrumpe para culminarlas él mismo, una tensión que estalla en crimen. El Cuzco corta el cuello de Judith con un machete que le ha regalado «como un recuerdo de Guatemala» el propio protagonista. El triángulo ha estallado simbólicamente en una curiosa síntesis de sus ángulos opuestos.

Pero la búsqueda del amor prosigue. Ahora el héroe intenta un amor que nos dé «la hondura necesaria para identificarnos», algo que empieza a asociar con la rebelión de *afuera:* el pacifismo de «Los niños de las flores». Es un amor que rechaza el «engomamiento» de la civilización americana; es un amor que recupera «una alegría como espacio entre los astros, los hombres y las camas (29). Obviamente la campaña de los vigilantes del Gobierno se centrará en el intento de exterminio de esta clase de amores y de esta secta de practicantes, cuyos actos sexuales empezarán a ser regulados desde la propia Constitución.

En la relación con Lucía, la joven prostituta de Tijuana (30), el héroe termina por aparecerse como un eunuco de un harén o una vieja portera de un lenocinio barato: trae a los clientes en taxi, cepilla sus ropas y limpia el baño. La degradación es progresiva: empezó con un rápido matrimonio con Lucía y termina cumpliendo tareas de servicio. El Oblato decide entonces volver a su misión en Potrero Avenue.

Con la Pía, la agresión y la frustrada «mutualidad» tiene una variante. El protagonista tiende a desaparecer, a ser «capturado» por la dominante mujer. Cada vez que aparece «metido en ella, ella metida en mí», hay forcejeos para salir y un miedo visceral a una violenta castración. En esas «capturas», la Pía tiende a dejarlo «rabón, incompleto, furioso».

Pero esa violencia tiene una meta: el héroe ve a la Pía como «una madre», pensando cómo podría metérmele adentro y encontrar mi placenta», último y primer refugio fetal digno de las aspiraciones de un personaje de Samuel Beckett.

(27) *Ibid.*, p. 64.
(28) *Ibid.*, p. 68.
(29) *Ibid.*, p. 144.
(30) *Ibid.*, p. 108.

«Como dos bellos inválidos»

Objeto de agresión o de refugio, amante o edípica depositaria de las frustraciones del «contorno», detrás de todas las mujeres de *Amerika* aparecen las tristes sombras chinescas de la legítima esposa e hijos del protagonista. Aparentemente han quedado en el Chile natal, esperando ser llamadas a San Francisco por el hombre que ha ido a trabajar y a intentar establecer, en el centro de la violenta ciudad, un hogar como mínimo refugio. Su sombra se proyecta continuamente y, en varias oportunidades, llegan a parecer figuras reales irrumpiendo en la soledad del protagonista.

Así, cuando llega por primera vez a la habitación que intentará convertir en «casa», lo están «esperando» su esposa envejecida y sus dos hijos (31). Otras veces, planeando sobre sus jocundas agresiones sexuales, esas sombras son evidentemente encarnación de un sentimiento de culpa que transporta desde Chile el recuerdo de una responsabilidad. Esta presencia de la esposa que no hace reproches es intermitente, pero obsesiva, y desajusta aún más la esencia de las agresiones en que otros amores intentan encarnarse (32).

En todo el esquema del amor, tal como aparece concebido en *Amerika,* hay una sola excepción: la que el héroe llama paródicamente «mi mujercita». La mujercita es una amante con la que vive otra dimensión más mutualizada del sexo, pero asentada en precarias bases temporales. Es apenas un romance sobre el cual pende la amenaza del tedio. El temor «a perder» arruina el amor. Curiosamente, los verbos en que se ha venido conjugando hasta ahora el amor —«hervir, atacar, herir, etc.»—, cuando ceden a una posible distensión o ternura, amenazan con la tristeza y el aburrimiento.

---

(31) «Ahí está mi familia: mi mujer encanecida, sonriendo tristemente, y los niños en sus camas también mirándome. Atravieso la pieza y me acerco a una ventana. No es, en realidad, una ventana. Es un espejo y allí estamos otra vez, un poco más aprensivos, más silenciosos, más tristes» *(Amerika,* p. 27).

Esta descripción parece absolutamente real, pero unas páginas después se descubre que es una obsesión la que provoca las «apariciones»: «Traer a mi familia se convirtió en una obsesión; los sorprendía a menudo a mi lado; los veía de noche, entre los muebles, en la calle. Insomne, me levantaba en la madrugada temblando, afiebrado, me asomaba por las rendijas y poníame a tirar fósforos encendidos hacia abajo. Poco a poco, como en una pantalla ahumada, se iluminaban ciertos lugares del jardín, aparecía la reja y veía un catre de bronce armado en la vereda y en él, sentada en camisa, su pelo suelto, sus ojos intensos, mirándome con reproche y una extrañeza que no entendía, a mi mujer, y a su lado, el niño y la niña sonrientes, chupándose el dedo» (p. 36).

Sin embargo, esas apariciones se matizan con la realidad.

Cuando la violencia exterior arrecia, las noticias trascienden los USA y llegan a Chile; entonces «mi mujer escribe muy alarmada, quiere venirse cuanto antes».

(32) La amenaza de la llegada de la mujer legítima irrumpiendo en la relación amorosa extraconyugal del protagonista es casi permanente y planea como una forma suplementaria en el desajuste de la identidad. El héroe tiembla «pensando en una confrontación decisiva de mi mujer con mi mujer».

«Eramos dos sobrevivientes de un cataclismo, teníamos miedo de pedir y perder, ahora que lo ganado era ya lo último. Así lo sentíamos, aunque no dijésemos palabra. Y la mujer y el hombre que temen perder se vuelven perezosos, con una ternura siempre al borde de la desesperación, porque la tristeza también espanta» (33). La sonrisa empieza a aparecerse «siempre igual». El hombre y la mujer unidos por esa sonrisa son «como vasos comunicantes, se llenan, se vacían, pero no hierven ni hieren, pues no tienen con qué atacarse». El sexo —tras el esplendor de su realización y junto a los platos vacíos de suculentas cazuelas de mariscos y pescados que la pareja come tomando buen vino— los lleva a sentirse como «dos bellos inválidos» que «un día despiertan espantados ante la realidad del cansancio y desde la frente les caen sobre el rostro las arrugas como un telón» (34).

Ser feliz por el amor no es tan fácil, aunque la desesperación esté en el origen del esfuerzo. Las notas de este catálogo de mujeres agredidas o agresoras pautan, además, la impenetrabilidad psicológica del sexo femenino, más allá de toda entrega física. El héroe de Alegría apenas roza la verdadera esencia de las mujeres que ama, pero en esa imposibilidad, como en sus inútiles esfuerzos de aislamiento del *afuera* que lo hostiliza, es el nivel de la modalización estilística con que el escritor revierte la experiencia, el que agudiza las notas de extrañamiento y desajuste espacial de la identidad.

IV. UNA ALEGORIA SUPERLATIVA POR LAS IMAGENES

No basta decir las cosas; importa saber *cómo* se las dice, y es este último nivel de la expresión el que se analiza ahora, justamente donde Fernando Alegría logra su más perfeccionada síntesis, manejar la exageración metafórica y el grotesco en los grados de confianza del lector, que permiten hacer creíble su vasta alegoría fantástica. Detrás de sus más arriesgadas imágenes *superlativas*, las referencias objetivas a la realidad son obvias: el proceso de la «revolución de las conciencias», de 1964 a 1970, en California; los capítulos de la persecución a los manifestantes contra la guerra de Vietnam; el exterminio de My Lai, el año 1969, en que el océano se mancha de aceite; las apariciones del poeta Allen Ginsberg, y la escenificación indirecta, pero no menos significativa, del crimen del clan Manson que abre y cierra la novela. Referencias obvias, pero no literales, justo en el

(33) *Amerika*, p. 72.
(34) *Ibíd.*, p. 72.

grado que la realidad necesita ser trascendida para pasar a ser ficción, tal vez poesía.

El hecho de que *Amerika* está «contada» en primera persona permite más cómodamente la identificación del lector y del personaje, porque el pronombre «yo» pertenece a todos. Este primer grado aproximativo de identificación tiene, sin embargo, una neutralización en la posible «verdad» en juego: el protagonista puede estar mintiendo, aunque su condición simultánea de narrador parezca impedírselo. En juego está esa especie de pudor del narrador para mentir deliberadamente (casi una regla de las narraciones en primera persona), aun pudiendo hacerlo.

Pero más allá de su «sinceridad» o el posible ajuste a la «verdad», el «yo» del narrador de *Amerika* lo único que hace es ir dando un «testimonio» que el lector no tiene necesidad de creer a pies juntillas, pero que sí le sirve como «testimonio explicativo» de hechos que va conociendo, que asocia a otros ya conocidos.

Sin embargo, el tono a que ese «grado de confianza» del lector puede ser asociado, está indudablemente exagerado. La mayoría de las imágenes en las que los *enunciados* de *Amerika* se expresan son exageradas, y ya se sabe que el paso del comparativo al superlativo no indica solamente una diferencia de grado, sino también de *naturaleza* (Louis Vax). Las imágenes «hiperbólicas» de *Amerika* tienen algo de la exageración que conduce a lo sobrenatural (Todorov). Si se tomaran al pie de la letra muchas de las metáforas en sentido figurado de sus páginas, la irrupción en lo fantástico sería irremediable, tanto como si se le asignara un sentido propio y literal a la desproporción de connotaciones poéticas o meramente simbólicas.

Los ejemplos son permanentes y forman parte de figuras retóricas y de un relato en primera persona de contenido asertivo, aunque ninguna de ellas constituyan verdaderas *aserciones*, ya que no satisfacen la condición esencial de éstas: la prueba de la verdad. Así puede decirse con violento énfasis que «la casa se compone de dos cuadras de niños violados, turbios corsarios de la cocaína, primera comunión al amanecer, abiertos de piernas en la arcada barroca del peyote...» (35), o pueden enumerarse absurdos oficios posibles: «puedo ser carcelero también o embalsamador o verdugo, pero asimismo podría ser guardabosque, fabricar billetes, demoler casas, ordeñar cabras, desarmar candados, manejar el faro del subterráneo; puedo ser espía o conducir condenados a muerte por los barrios céntricos, o timbrar las tarjetas de las prostitutas y ponerles sus inyecciones.

(35) *Ibíd.*, p. 32.

Pudiera predicar, pero no conozco el idioma» (36). En este caso, todos los oficios enumerados existen aisladamente; su condición absurda proviene del listado conjunto y de su acumulación por contraste, y no únicamente por su exageración, como en el capítulo «ventas a plazos». Aquí, como un modo de atenuar los prejuicios norteamericanos contra el chileno extranjero, se le aconseja: «si usted tuviera la bondad de someterse, de atornillarse a su silla, reloj en mano, dejar la puerta del excusado abierta para que se le vea, sonreír con reconocimiento, comprar seguro de vida, beber mucha agua helada» (37).

El permanente tono acumulativo y exagerado de las imágenes, simbólicas o meramente retóricas, lleva a veces a que *Amerika* entre en un terreno de inverosimilitud. En estos casos parece como inconsecuente con el mecanismo asociativo que apoyan sus fantasías, cuando el mundo o los seres que crea no son presumibles eslabones del proceso que se viene desenvolviendo. El capítulo «El palo ensebado» presenta a un Cuzco viviendo como Molloy o «los innombrables» de Samuel Beckett. Llega a permanecer todo el día acostado en una cama, «escribiendo poemas, comiendo nueces» y bebiendo martinis «hasta el atardecer». Se le caen las pestañas y el cuerpo se le va replegando en el busto (38). En el exterior la guerra arrecia y es prácticamente un reflejo directo de Vietnam: el suelo se cubre de niños ardiendo, caen hombres sin piernas sobre el techo de los generales, desaparecen las ciudades y en su lugar aparecen cráteres y en éstos se improvisan supermercados «y los muertos eran acomodados entre las conservas» (39).

Pero del ahondamiento de estas imágenes y de su estructuración en *Amerika* se va descubriendo, con alarma, que ellas corresponden

---

(36) *Ibid.*, p. 34.

(37) *Ibid.*, p. 49.

(38) «Le desaparecieron las pestañas, la frente no era más que una sombra y otra sombra, casi una mancha, el pelo. Le temblaba la piel en las ojeras y no podía ya cerrar los labios. La lengua se le había hecho morada. Además, puede decirse que ya no tenía piernas: sólo busto, cabeza y manitas. Los dedos se le pegaban al vaso y los gusanos del queso se le subían por los brazos buscando sus húmedas axilas» (*Amerika*, p. 87).

(39) Una de las posibles tesis sobre el sentido alegórico de *Amerika* podría ser aventurar que Alegría entiende la dialéctica casa-ciudad (el dentro y fuera de que hemos venido hablando) como comunidad-mundo en guerra. Es decir, en la casa vivirían miles de personas que piensan de un modo determinado, casi como una inmensa comuna hippie y la ciudad donde se combate sería parte del mundo de los «otros», incluido Vietnam. Justamente, el fragmento reproducido permite avalar esta posible interpretación. Se habla de la guerra que arrecia, con claras referencias a Vietnam, para contraponerle que «en *casa* pasaban cosas similares: se asesinó a un presidente; se amarró a tres jóvenes de un árbol y se les mató a cadenazos; el Ku Klux Klan devolvió tres ojos y un poco de sesos a los familiares que reclamaban» (p. 84). La *casa* de este fragmento es, obviamente, una buena parte de los *Estados Unidos*.

en su totalidad a un catálogo de «horrores ciertos». La habilidad de Alegría consiste en evitar el panfleto de denuncia, pero al mismo tiempo «marcar a fuego» lo que ha pasado y está pasando realmente desde el mundo en que narra.

Con Judith Merrill podría decirse que *Amerika* es una novela de *imaginación disciplinada,* porque todo engendro de fantasía o exageración conducente a la inverosimilitud está basado aquí en el empleo de una cierta lógica que funda la «confianza» del lector y permite asociar la imagen *hiperbólica* a una manifiesta intención de crítica social o referencia política real.

Un sentido alegórico, más allá de lo literal, brota ricamente, ofreciendo lo referencial, las posibilidades del doble sentido, la ambigüedad que la *modalización* de Alegría plasma en su exacta proporción: modificar la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado, sin cambiar el sentido de la frase. Este equilibrio perfecto que logra el autor está agudizado por el uso del imperfecto como tiempo verbal. Al no saberse si la acción se mantiene en el presente de la lectura, la ambigüedad y el procedimiento de escritura introducen una mayor distancia entre el personaje y el narrador (aun siendo una misma persona) y entre éste y el lector.

Carlos Opazo (40) ha enfatizado este *distanciamiento* con otra de las notas de *Amerika:* el uso del *grotesco.* Al alejarse por imágenes del mundo familiar y conocido, en el cual tenemos puesta nuestra confianza, lo grotesco se aparece siempre como una experiencia de la percepción. El estremecimiento de las representaciones grotescas —recuerda Opazo, citando a Kayser— sufre un particular estremecimiento: es el indicio de que fallan, ante estos mundos, sus categorías habituales de orientación.

Es sobre el filoso borde de todas estas situaciones liminares que Fernando Alegría, jocunda y casi «rabelesianamente» unas veces, cuando no sordamente «beckettiano» en otras, va edificando los círculos concéntricos o la espiral abierta de *Amerika.* Su jugueteo no es, sin embargo, gratuito: va de la mano con el inútil peregrinaje de la identidad latinoamericana «no encontrada» (más que perdida) en el seno de la gran sociedad norteamericana, no menos críticamente asaetada por la misma búsqueda fracturada del «yo» entre los demás.

Este esfuerzo de Alegría es parte de una gran empresa que muchos escritores intentan con la misma modestia esencial: un rico sentido de lo literario y del manejo del lenguaje en que ese se

---

(40) *Homenaje a Fernando Alegría (op. cit.,* p. 40).

plasma, fuera de todo esquema, pero con una meta precisa. Se trata de encontrar un *espacio* apto para la conciencia integrada; tal vez una forma de la *armonía* que sólo el Paraíso o el Cielo han propuesto y que ya va siendo tiempo de construir, aunque sea parcialmente, en el mundo nuestro de cada día. Amén.

FERNANDO AÍNSA

Rimac, 1732
MONTEVIDEO (Uruguay)

FORMAS DE BOTONES

GENESIS DEL MITO

La nave que la traía se hundió al amanecer
el frío azul rodea sus muñecas y tú
no podrías añadir una lágrima a tal inmensidad.
no podría añadir una lágrima a tal inmensidad.

Invocarás ya nunca a los petreles
ni ya jamás pulirás abalorios
pensando en la piel que la desnuda: tus manos.

Oh, héroe, la coraza arrojarás a las ondas
la resaca arrastrará el resplandor de los bronces

y mudo, tornarás a edificar ciudades
a las que darás, idiota, el nombre de tu amada.

EL BOTIN

mi corazón hundido en las montañas

tigre corazón de cemento y olivas
aquella dulce hembrita aun sus pálidos dientes
el cuenco vacío de este puño en el pecho

mordió mi corazón lo amarró con alambres
lo cebó con antiguos manjares y con uvas
lo tatuó lo clavó al sol sobre un mástil de roble

con él hizo barro ajos moneditas
la bruja que mi lanza partió entre enredadas cruces
llevó a su paisaje el suceso de ancianos

me remendó despacio con un esparadrapo
y tirado por tierra olvidó su estandarte
dejando en el combate su sexo dividido

y mi corazón hundido en las montañas

DIA DIEZ

La magnifica noche ofrece sus anémonas
Sus ríos de aguas limpias y su óvalo pálido
Ofrece este balcón donde escribo sentado
Mientras duermes serena por tu lago remoto

Vive el árbol en tanto y el ópalo se oculta
Vive el cósmico ciervo y el trueno se prepara
Hay hormigas en ti y manos en mi niebla
Mientras duermes serena por tu lago remoto

Y el rojizo planeta en su órbita pura
Deja entre tus labios tiempo y porcelana.

COPERNICO

Quinientas vueltas hemos dado en torno al sol
desde que su luz le iluminó por vez primera

Sería un niño dócil que al mirar a la Luna
la ocultaba con la uña del pulgar

Y más tarde, un médico sencillo
que recetaba sencillos cuernos de unicornio

Y clérigo después, discreto y apacible
notable comprador de bujías de sebo

Una noche cerrada, en el Burgo de las Mujeres
el tímido canónigo incendió el Universo

Luego, asustado, guardó en el arca las notas
para que el planeta dejara de girar

Pero el sistema solar se ignoraba descubierto
y feliz y contento abundó en su proceder

Años después vencía el libro su primera condena
Un mancebo a caballo lo llevó al impresor

Y la muerte lo devolvió al lecho del astrónomo
Sus dedos vegetales se mancharon de tinta

El volumen resbaló sobre el pecho ya inútil
y una mano algebraica hizo bajar los párpados

Con los ojos cerrados penetró en el Palacio
Los Antiguos le rodearon con gesto familiar

Allá abajo, la Tierra daba vueltas en silencio.

CASA ABANDONADA

manifiesto hogar de las arañas
húmedo y dorado haces cara a los bosques
con tu suelo perdido de sogas y de hojas
viejos gorros de borla tirados sobre sillas
y las fotografías que el tiempo hizo salvajes

tus dueños son ya polvo que amasan los insectos
y tus armarios solo guardan bocanadas
de un aire antiguo que la polilla endulza
eres pan del recuerdo garabato melancólico
tierna creación arrumbada por causas implacables

manzanita arrugada he subido a tus altos
por unos escalones poblados de carcoma
y en el cuarto de arriba mullido por los líquenes
he descubierto fauna extravagante lívida

armas amarillas que nunca han disparado
títulos de propiedad que un río tornó inválidos
alas de mariposa sobre sacos de pienso

la tarde sobre el campo te va aterciopelando
yo escribo sobre ti con caligrafía antigua
y los animales van hallando sus lugares
mientras aves crepúsculo se posan sobre el muro

ya no cuidan no visten tus ventanas cuadradas
tus clavos solitarios son cada vez más negros
envejeces igual que un pariente lejano
duro corazón que tiembla a las campanas
frágil cofre que prueba la vida de mi estirpe

— — — —

Cómo se llama si no se llama cuerpo
si no se llama espíritu
Cómo se llama si se prolonga debajo de las piedras
detrás del corazón
si te envuelve, si te alza, si te quema las plantas de los pies
si te hace bailar, si te come
si lo comes
si lo empuñas
Cómo se llama si no se llama risa
si no se llama galaxia girando lentamente
si se mete entre los dientes
si se queda en las uñas
Cómo se llama si te llena de ventanas
si te lleva a la tumba si te lleva a la cuna
si no se llama lecho de pureza
ni ojos
Cómo se llama la piel si no se llama así
la fibra de los hijos, la respiración del mundo
los minutos, las bayetas, el eco
Si no se llama pan, océano, aventura
uvas, verano, tu perro que te sigue
si no se llama escrúpulo ondulante
si no se llama translúcido semen
si no se llama solamente caricia ni pelo oliendo a pelo
ni pelo contra pelo.

Si no se llama así
si se llama así:

Avaricia del fondo de los ojos
Nubes sobre el trébol donde ella se entrega
Noticias de queridos navegantes perdidos
Elevación con tierra en las encías

Cuatro letras se llama. Una tras otra.
Pero saltan. Y bailan. Y no las juntaré.

UN CORAZON DE TIZA A SETENTA CENTIMETROS DE ALTURA

Decidir no es suficiente a menudo
aunque siempre resulte necesario.
Si el gato decide bucear
o aprender el postulado de Euclides
o si decido yo escribir la Commoedia
el resultado ha de ser fatalmente monótono.
Sí, sí. Así es. Seamos realistas.
El avión de mañana despegará sin mí.

De ese modo el cobarde se engañaba
arropado en una gabardina
al doblar una esquina bien meada de perros
donde un corazón de tiza flameaba
a setenta centímetros de altura.

LA TECNICA APLICADA AL AMOR NO CORRESPONDIDO

Se utiliza una cizalla para el tallo
tijeras de podar para las hojas
el cáliz precisa un bisturí
la corola, pétalo a pétalo se arranca con las pinzas
los estambres han de seccionarse con cuchilla de afeitar
y el pistilo, delicadamente, con las uñas.

Todo ello se envuelve acto seguido
en una hoja de papel de estaño grueso
y se introduce
suavemente
en un horno a ochocientos grados Réaumur

Espérese una hora
y extráigase después el envoltorio
que habrá de colocarse
sobre una superficie consistente y rugosa
donde, cuidadosamente
se machacará con martellina
hasta que se pulvericen los últimos residuos

Sobre ellos, una vez amontonados
derrámense dos litros de ácido clorhídrico
y antes de secarse por completo
aplíquese un soplete acetilénico

Aguárdese tres días.
Las cenizas han de ser recogidas con gran delicadeza
y guardadas en recipiente hermético y metálico.

Abórdese después un dirigible
y sobre todos los océanos
avéntense las cenizas escrupulosamente.
Este es el único remedio que la experiencia aprueba
para que nuestro pobre corazón olvide para siempre
lo que un día lejano fue una rosa,
lo que un día lejano sufrimos por amor.

APRENDIENDO A CHUPAR UN OBJETO DE ACERO

Mi tarea es crear...
(Blake.)

... y todo vanidad.
(Eclesiastés.)

La noche va resbalando
como la cera sobre su palmatoria
y qué puedo decirles que no sepan

Todo encuentra su puesto poco a poco.
Ya no quedan azules zanahorias
el vello púbico reveló sus misterios
y en la mente no hay más que letanías.

Torpes horas.
Uno piensa
que lo más comercial resultaría
emplear estas horas sin astucia ni filo
en el cuarto de baño
y no en la biblioteca
pero tozudo y víctima, ese uno
introduce un papel en la pesada máquina
y poco a poco
con grandes intervalos para limpiarse una uña con otra
para comprobar la imagen que devuelve el cristal de la ventana
para bruñir las gafas
deja su huella aquí como la mosca
sobre todo retrato.

Hablar del mundo. Con qué moral *hablar del mundo*
utilizar el vacío para hablar de la nada
un chupete, una fruta pudriéndose.

La Imaginación.
En un bosque de alerces tropezar con la Magia
elevarse en un globo sobre aguas estáticas
y tantas bobas imágenes, tanta fastuosidad
para qué. Al fin no hay más que letanías.
Las imágenes se van como se van los buques
hacia tierras repletas de colonos sonámbulos
y uno queda en el muelle con la mano estúpida y aérea.

Y qué otros estímulos me quedan.
Siempre puedo inventar un futuro dos futuros
pero al cabo
aquí estoy otra vez hurgándome las uñas
limpiándome las gafas
harto de inventar.

También hay cosas opacas y pesadas.
Quiero decir que hay tantas cosas opacas y pesadas
que se hace necesario para sobrevivir
aprender a chupar un objeto de acero
este poema podría titularse
aprendiendo a chupar un objeto de acero

cosa tonta pero así voy viviendo
lamiendo dulcemente una cosa metálica
oh, sí, hay muchas cosas opacas y pesadas

muchas cosas opacas y pesadas. Sin embargo
nunca dirá la Biología su última palabra
no olvidemos las mañanas del verano
la tibia ropa interior de las mujeres
las cerezas los mares los relámpagos
el fuego de los leños el clarete las nubes
quiero decir las cosas transparentes
que nos alelan y nos conducen dormidos
hacia ratos así, hacia el sabor metálico

Por eso
todos hemos añorado alguna vez
la vida simple de las bestias
revolcándose en el fango o en el heno
con los ojos cerrados
con los puños cerrados
cuanta humildad,
supongo.

La noche se ha cerrado.
Han volado los pájaros.

Olvidar ha llegado.

ALBERTO PORLAN

Costa Rica, 28
MADRID

LOS CREYENCEROS EN COSTA RICA

No pretendo estudiar aquí las creencias religiosas ni establecer coordenadas de Psicología Social. El estudio de las creencias colectivas exigiría conocimientos y planteamientos integrales, que yo ni poseo ni tengo interés en adquirir. Ignoro si alguien los ha estudiado (1).

Mi interés va por otro lado. Simplemente, señalar algunos fenómenos curiosos por entre el mundo de las creencias de esta sociedad llamada Costa Rica. A lo más, colección de anécdotas, sin pretensiones por mi parte.

No estudiaré, pues, supersticiones internacionales, como el *horóscopo,* o pseudo-religiones modernas, como el *Aquarius,* o el espiritismo o la Teosofía.

LAS RELIGIONES

Oficialmente, el estado costarricense es de religión católica, y se dice continuadamente que la mayoría de la población pertenece a la Iglesia Católica. Hay, sin embargo, libertad de cultos para todas las religiones, tanto jurídicamente como de hecho.

En la historia de Costa Rica se pueden apreciar, someramente, a este respecto, tres etapas: las primeras décadas de la independencia, en que se dio la confesionalidad del Estado y la imposición drástica de la religión católica (por ejemplo, los no católicos debían contraer matrimonio por la Iglesia Católica); luego se dio un lento proceso de secularización, que culminó con las leyes liberales de 1888 (2), el cual puede encontrarse plenamente en el plano jurídico, en instituciones como la secularización de los cementerios, el divorcio, la enseñanza laica y la separación de la Iglesia y el Estado; y un tercer

(1) «—¡Quién lo dijera! Toda una autoridad y tan creyencero.» Salguero, *A través del terruño;* V. M. Arroyo, *El habla popular...,* p. 204, recoge el sentido restringido, «el que cree en brujerías», que tiene en el *Romancero Tico,* de Agüero. Yo lo he oído frecuentemente en sentido amplio.

(2) Véase Constantino Lascaris, *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica* (1965), pp. 69-89 y 244-246. Allí podrá encontrarse el detalle del proceso histórico, que aquí no es de mi interés.

período, desde la presidencia del doctor Calderón Guardia. Este tercer momento, en sus inicios, es muy curioso. El doctor Calderón Guardia pasa como el gran instaurador de las garantías sociales. Y esto es un hecho. Pero suele olvidarse, o al menos no suele mencionarse, que el doctor Calderón Guardia levantó casi todas las leyes anticlericales, tales como la prohibición de la Compañía de Jesús, y las que limitaban las Ordenes religiosas, y clericalizó la enseñanza pública.

A juzgar por los nombres geográficos que aparecen en el mapa de Costa Rica, este es el país más fervorosamente religioso del mundo.

Veremos la proporción de nombres de santos del santoral católico usados como designaciones topológicas.

Mi impresión personal, que no podría demostrar, ni tengo interés alguno en hacerlo, es que el costarricense ha formado una sociedad secularizada y tolerante, en la cual las ideas religiosas pertenecen a la vida privada. Desde la muerte del presbítero Rivas y el fracaso del Partido Unión Católica, es decir, desde finales del XIX, la sociedad costarricense se *positivizó,* en el sentido precisamente de la Religión Positiva de Augusto Comte; no en cuanto al santoral positivista, pero sí en cuanto a los rituales públicos (por lo demás, el fenómeno general internacional).

La Iglesia Católica, como todas, es respetada, y obispos y sacerdotes mantienen escrupulosamente una línea de tolerancia y respeto general.

La comparación con Nicaragua, que me gusta hacer precisamente por ser países limítrofes, es interesante. Uno va por las calles de León o de Granada, y directamente, ante los ojos mismos, tiene la impresión de una sociedad que vive unas creencias católicas muy marcadas. Cuando uno va por las calles de Cartago o de Alajuela, excepto los templos en las plazas centrales, no ve con los ojos tales síntomas.

La tolerancia mutua, de la convivencia social y política, ha dominado en este aspecto como en todos.

Durante la colonia española fue la imagen de la Virgen de los Angeles, en la Puebla de Cartago, la imagen actuante. Es de destacar que se trató de una «negrita», en el barrio de los «pardos». Corresponde perfectamente al devocionismo mediterráneo, que vio en las «Vírgenes negras» la presencia maternal de lo divino. En Grecia, Italia, y especialmente en España (recuerdo ahora las de Monserrat, del Pilar y de Triana), fueron esas interesantísimas «Vírgenes negras» o «negritas» las que polarizaron el culto. En México se dio el mismo proceso.

Indudablemente, la población mulata vertió su religiosidad en este culto, arrastrando posteriormente a la restante población.

Después de la independencia, con el cambio de capital, la Virgen de los Angeles perdió parte de su importancia. Es muy interesante, en cambio, señalar la creciente importancia que tomó el Santo Cristo de Esquipulas, en Alajuelita.

> La tradición del Señor de Esquipulas se mantiene incólume. Todos los años miles y miles de católicos se desplazan hacia la bella ciudad del Sudoeste para participar en las celebraciones. A pie o en vehículo, los caminos nacionales llevan a estos peregrinos, que con fe rebosante llegan hasta la sagrada imagen a pedirle los más disímiles favores. Enormes filas testimonian el fervor que despierta en el pueblo la fecha del 15 de enero, fervor que se traduce en una permanente y cada vez mayor afluencia de fieles, los cuales van desfilando ante el Santo Cristo para implorar su misericordia (3).

En nuestro siglo, ambas veneraciones continúan siendo centro de peregrinaciones interesantes.

Es muy interesante la costumbre de los *rezadores,* tan hispánica, muy conservada en el país (4).

> En el mes de julio, cuando se celebra da festividad de Nuestra Señora del Mar (el 16 de julio es la fecha exacta, día de la Virgen del Carmen), se organiza en Puntarenas una procesión con lanchas, la cual recorre buena parte del estero y el golfo. Embarcaciones adornadas con guirnaldas y a los acordes de la música de la banda militar, siguen a la «capitana», en la cual, sobre la caseta central, se yergue la imagen de la Virgen. Millares de personas, tanto del puerto como del resto del país, participan en esta tradición que data de principios de siglo y fue instaurada a iniciativa del padre Carmona (5).

Es interesante la concentración de *santos* «vecinales» en San Ramón, costumbre que data de 1897. El 30 de agosto se concentran procesionalmente en la cabecera del cantón todos los *santos* de los dis-

---

(3) Salguero, *A través del terruño;* Jesús Bonilla, *El Santo Cristo de Esquipulas,* en Evangelina de Núñez, *Costa Rica y su folklore* (1957), 363-364. Véase Arturo Agüero, *Romería en carreta.*

(4) «Los rosarios del Niño, así como la costumbre de vestir como supuestamente vistieron los pastores de Belén —para ir de visita a todas las casas que presentan nacimientos—, es algo que aún se mantiene en muchos pueblos de Costa Rica.»

«A veces existe cierto «irrespeto», como en aquella deformación del Padrenuestro, que dice: *Padre nuestro que estás en el techo, tírame un chayote, que estoy por derecho...,* o *señor San Miguel Arcángel, ángel querido de Dios, todas las almas cristianas se te encomiendan a vos, yo te encomiendo la mía, para que juntos nos veamos, en la presencia de Dios..., comiendo arroz.*

(5) Salguero, «Apuntes...». *La Nación,* 14 de julio de 1972.

tritos; la Virgen de la Concepción es cargada solamente por mujeres. La concentración tiene lugar en la iglesia de San Ramón Nonato. Ello da lugar a festejos populares. Los santos son: el Dulce Nombre, la Virgen de la Concepción, la Virgen de los Angeles, la Virgen de Piedades, la Sagrada Familia, la Santísima Trinidad, la Virgen del Socorro, San Isidro, San Juan, Santiago, San José, San Pedro, San Miguel, San Rafael.

☆

Es interesante la presencia del santoral católico en los nombres geográficos costarricenses. He consultado: *División Territorial Administrativa de la República de Costa Rica* (6), por consejo del licenciado Carlos Meléndez. Y ha sido un buen consejo, pues, aunque la obra es del año 1955, incluye índices alfabéticos, los cuales me han permitido localizar fácilmente el santoral.

He tenido el siguiente éxito: San Rafael, 27 lugares con su nombre; San Juan, 20; San Antonio, 19; San Isidro, 19; Los Angeles, 17; San José, 16; Santa Rosa, 16; San Francisco, 14; San Pedro, 13; San Luis, 10; San Miguel, 12; Santa Ana, 8; Santiago, 8; San Jerónimo, 7; Santa Elena, 7; San Pablo, 7; San Ramón, 6, y Santa Clara, 6.

En cantidades ya insignificantes tenemos con repetición de cinco: Santa Cruz y Santo Domingo. Con repetición de cuatro: San Blas, San Cristóbal, San Roque, San Vicente, Santa Bárbara y Santa Lucía. Con repetición de tres: San Gabriel, San Joaquín, Santa Juana y Santa Teresa. Con repetición de dos: La Asunción, San Carlos, San Felipe, San Josecito, San Juan Bosco, San Lorenzo, San Lucas, San Mateo, Santa Cecilia, Santa Gertrudis, Santa María, Santa Rita, Santa Teresita y Santo Tomás.

No han alcanzado a figurar más que una vez: Sagrada Familia, San Alberto, San Andrés, San Bosco, San Buenaventura, San Cayetano, San Cecilio, San Chiri, San Clemente, San Dimas, San Gerardo, San Ignacio, San Jorge, San Juan de Dios, San Juan de Mata, San Juancito, San Marcos, San Nicolás, San Pedrito, San Rafaelito, San Sebastián, San Valentín, San Vito, Santa Eulalia, Santa Inés, Santa Marta.

Si no me equivoqué al sumar, son un total de 336 santos. De ellos, santos varones, 265.

Supongo que algunos de los diminutivos (supongo que todos, excepto Santa Teresita) son el mismo santo sin diminutivo, pero diminutivizado para distinguir el lugar de otro próximo del mismo nombre. Así, San Josecito, San Juancito, San Pedrito, San Rafaelito. Es intere-

(6) Dirección de Estadística, Ministerio de Economía y Hacienda, 1955, p. 85.

sante, pues pone de relieve que, impuesto el nombre del santoral, el diminutivo «tico» actuante no es en -ico, sino en -ito.

Un caso interesantísimo de complejidad es el de que haya un lugar que haya sido bautizado San Josecito de Alajuela, y otro, en cambio, con el contraste en la ubicación de los diminutivos, San José de Alajuelita.

Oí contar el problema en que se encontró un experto en cooperativas cuando se llegó al punto de ponerle nombre a la que estaban organizando: abarcaba San Marcos, Santa María, San Ignacio, etc. En medio del problema de poner un nombre «sintético» y a la vez expresivo, que no fueran simples siglas, tuvo la inspiración y escribió: Cooperativa de Todos los Santos.

☆

Otras confesiones cristianas tienen cierto desarrollo en el país: la Iglesia Anglicana en la provincia de Limón, especialmente la población de origen jamaiquino; y la Iglesia Metodista y la Bautista en los centros urbanos.

Aunque propiamente no son religiones cristianas, tienen núcleos interesantes, si no por su número, sí por sus costumbres, los cuáqueros y los Testigos de Jehová. Los primeros, en pequeños núcleos de las provincias de Puntarenas y Guanacaste, han desarrollado comunidades modelo de trabajo y de eficiencia. Los Testigos de Jehová tienen sus principales núcleos en la costa atlántica y en el área metropolitana. Pequeños grupos de mormones.

LA PASADA DE LA VIRGEN DE LOS ANGELES

Desde el siglo XVIII se mantiene la *pasada* de la Virgen de los Angeles en Cartago (7).

El 1 de agosto se la traslada desde la iglesia de Los Angeles a la parroquia del Carmen. El *traspaso* tiene lugar frente a la actual pulpería El Oriente, límite de las parroquias, tras haber cruzado la Cruz de Caravaca. Un mes después retorna a su iglesia.

La *aparición* tuvo lugar en la Puebla, o barrio de negros y mulatos. La Cruz de Caravaca señalaba el límite del barrio segregado (lo mismo que en las demás «Pueblas» de la época). Probablemente, la fusión de razas y la convivencia tica superó en la práctica cotidiana

(7) Myriam Francis, *La «pasada» de la Virgen*, en Evangelina de Núñez, *Costa Rica y su folklore* (1957), 388-389.

el *aparteid* étnico-parroquial; de ahí la *pasada* o préstamo por un mes, de la imagen, como concesión de los *cholos* de la Puebla a los «españoles».

Desde el siglo XVIII, hasta la década de 1950, la *pasada* tenía lugar en forma de procesión. En ese día los *cholos* (mulatos; *mestizos* en lenguaje cortés), con sus pobres «trajes» de sacos de gangoche, cumplían las penitencias prometidas durante el año; en general, con pesadas piedras en la cabeza. Cada uno llevaba una *rosca* de pan (roscón con agujero central, por el que pasaban el brazo derecho). Y llevaban un perrillo. Supongo que el «roscón» o *rosca* y el perrillo eran por devoción a San Blas (hay cerca de la Puebla de Cartago un lugar de este nombre).

En la década de 1950 ya se había olvidado lo que significaba *cholo.* Y empezó a ponerse de moda el procesionar vestido de «indio», con plumajes.

No sé el año exacto, pero antes de 1960 Mr. Odio prohibió todo ese tipo de acompañamiento. Desde entonces es una procesión «normal». En cambio, se ha extendido la costumbre de que miles de josefinos se trasladen a pie, en romería, la noche anterior a Cartago, lo lo cual no hacían antes.

Se ha publicado a veces en crítica de aquella prohibición (8) y se ha publicado en defensa de la prohibición (9).

Personalmente, lamento semejante prohibición. La clasifico simplemente como muestra de mal gusto. No abundaban en Costa Rica las costumbres con alegría y colorido, como para prohibir la más popular precisamente.

En todo caso, este capítulo queda en historia pasada.

☆

Considero muy interesantes los *varetes:*

Varete: *Lista de diferente color del principal tejido no es «un «varete», sino «una vareta». Por extensión llaman varetes nuestros paisanos a los verdugones, ronchas o manchas rojizas de la piel.*

Varetear: *Pintar listas o franjas de colores en una cosa y figuradamente arronchar la piel; por ejemplo: «tenía la cara vareteada.* (Gagini, *Dicc.)*

---

(8) Crítica muy violenta: J. F. Rojas Suárez, «¡Afuera los cholos!», *La Prensa Libre,* 11 de septiembre de 1972.

(9) Raúl Villalón, pbro.: *La Prensa Libre,* 13 de septiembre de 1972.

El Diccionario de la Academia no trae *varete* ni *varetear:* solamente *varear* y sus derivados.

En la *pasada* de la Virgen, según me han contado, y en las últimas décadas (que llegarían casi a comienzos de siglo), los penitentes, vestidos de cholos, se pintaban en la cara *varetes,* o rayas de colores violentos. De ahí probablemente tomó Gagini el sentido de la palabra.

Sin embargo, considero que, históricamente, el proceso fue al revés. *Varetear* tuvo que significar en el XVIII golpear con varas o *varetas,* pues los penitentes así lo hacían. Desde el siglo XVI, en las cofradías españolas se llamaban *hermanos de luz* a los que sólo alumbraban, y *hermanos de sangre,* a los que se azotaban con las «disciplinas». Varetear equivalía a golpear: «romancistas vareteados con...» (10), pero, sobre todo, «una cosa es alabar la disciplina y otra darse con ella», continúa a poco Cervantes.

A lo largo del XIX, los penitentes cholos de la Puebla de Cartago perdieron la costumbre de hacerse verdugones de veras, y pasaron a pintárselos. Y así varetear, o golpear con vara, pasó a significar solamente pintarse verdugones. Y luego ya, pintarse rayas en las mejillas.

NICOYA, EL CERRO DE LAS CRUCES Y EL CULTO A NUESTRA SEÑORITA DE GUADALUPE

Desde comienzos del XVI se desarrolló entre la población india de Nicoya el culto a la Virgen de Guadalupe. Entre 1630 y 1664 se construyó la iglesia de Nicoya; la tradición cuenta que el cura la quería dedicar a San Blas; los indios lo quemaron y enterraron frente al templo para salvaguardar el culto a la Virgen.

Esta devoción se entremezcló con la aparición de un caballito en la Punta del Cerro de Las Cruces, en el camino hacia Curime, el cual separó a dos contendientes en pelea a machetazos.

> Este hecho fue considerado por los indios como un milagro, y por esta razón, de esa fecha en adelante, en las procesiones de la fiesta va un caballito de madera que ejecuta un baile muy particular al son de tambores y pitos (11). Para conmemorar este milagro, quedó en ellos la costumbre de dirimir sus querellas el 12 de diciembre en el pueblo de Nicoya con ocasión de la fiesta.

(10) Cervantes: *Coloquio de los perros.*

(11) Pedro Araúz Aguilar: «Fiesta de Nuestra Señorita la Virgen de Guadalupe», *Revista de Costa Rica,* 1 (1971). 57-72. Exposición muy interesante, Pittier, H., *La leyenda del cerro de Las Cruces,* en Evangelina de Núñez, *Costa Rica y su folklore* (1957), 187. Doris Stone: *Apuntes sobre la fiesta de la Virgen de Guadalupe celebrada en la ciudad de Nicoya...* Museo Nacional, San José, 1954, p. 31.

El 12 de diciembre tiene lugar la procesión, para cuya organización hay una cofradía.

Uno de los ritos implica una entrega con la siguiente inscripción:

> Ave María Purísima; aquí le traigo de parte de nuestra señorita la Virgen de Guadalupe.

Del cerro de Las Cruces se sigue tomando la leña que se utiliza con ocasión de la procesión y festejos. La imagen es *morena.*

El personal de la cofradía es elegido por un año. Sólo son elegibles los hombres y sólo tienen voto las mujeres.

Un hombre, dentro del armazón del caballito, baila. Hay un «Capitán del Caballito», que lleva a la *Niña* y guía al Caballito.

☆

Son, pues, dos tradiciones locales combinadas. Ambas, el culto a la Virgen de Guadalupe y la adoración del caballo provienen del XVI y estuvieron y están generalizadas por toda América. La primera corresponde a la línea de adoración de Vírgenes negras, o «negritas», en Grecia (las *Melania),* Italia, España (Montserrat, Pilar, Triana, etc.), y prolongada en América entre las «Pueblas de Pardos» o barrios negros (Guadalupe, en México; Nicoya y Los Angeles de Cartago, en Costa Rica). La segunda conservó entre los indígenas el respeto sacro al caballo, vivido desde el XVI.

La versión de Salguero es:

> «De las tradiciones religiosas del terruño, ésta de la yegüita de Curime' es muy especial. Nacida de una leyenda que cuenta que dos hombres se daban de machetazos en el pueblecito —cuyo nombre es de origen indígena— de Curime', y que entre ellos se interpuso una yegüita que les ordenó dirimir sus pleitos en la plaza del pueblo principal —no era otra cosa que la intervención de la Virgen María—, se celebra todos los años en la ciudad de Nicoya por el mes de diciembre. En esta región guanacasteca aún hay descendientes de la raza choritega, la cual habitaba la zona a la llegada de los españoles. Durante la colonia se estableció la costumbre de dar comida gratis a los peregrinos que se allegaban al pueblo los días de festividad. Para cumplir con este encargo se formaban las cofradías.
>
> Pues de aquellos tiempos perdura aún la cofradía que se encarga de mantener la tradición. Todos los años los diferentes dignatarios que componen la asociación, tales como 'diputados', 'priostes', etc., contribuyen para el mantenimiento de una cocina que trabaja a todo trapo en cuanto a comidas para los visitantes, quienes, como es fácil suponer, aprovechan para saciar sus apetitos

entre una y otra celebración religiosa. Hay una casa llamada de La Cofradía, en donde las mujeres cocinan en enormes ollas las viandas que generosamente van a parar a los visitantes..., y aun a los que no lo son. Mientras, repetimos, entre comida y comida se celebra la tradición de pasear por el pueblo una yegüita de madera, que bailan delante de la imagen de la Virgen» (12).

PAGANISMO

En un plano conceptual, en Costa Rica se ha dado el paganismo, como en todos los países de lengua española, unido al fenómeno literario llamado «modernismo». Debo mencionar especialmente los escritos de Roberto Brenes Mesén.

Sin embargo, en la vida cotidiana, yo diría que el costarricense es un pagano sin saberlo...

La identificación de los clanes familiares con la vida en los valles de montaña, ha llevado al costarricense medio a la identificación telúrica con el valle. Ese sentirse perdido del costarricense (del «cartago») cuando no tiene ante los ojos una montaña bien plantada, es consecuencia del subsumirse en una naturaleza acogedora y protectora. Esos valles fecundos y recoletos ofrecen a los ojos del costarricense la garantía de la cosecha brindada por la tierra propicia.

En esta naturaleza idílica, sin embargo, hay cuatro elementos discordes, que de cuando en cuando entreveran al costarricense con la tragedia. Son los cuatro volcanes: los tres «clásicos», el Irazú, el Barba y el Poás, y el más reciente (por ser región de reciente poblamiento), el Arenal. Además, Turrialba está no encima de un volcán, sino dentro.

Siempre, y en todos los lugares del mundo, un volcán ha sido el desafío radical de la inteligencia humana, tanto en un plano intelectual, pues sigue siendo incomprensible, como en la realidad del peligro cósmico ante el cual el hombre queda inerme. Hasta el siglo pasado, los volcanes fueron vistos como las bocas de los «infiernos», o lugares terribles bajo la superficie, especialmente por la abundancia de azufre, que produce lugares inhóspitos, carentes de toda vida.

Aquellos volcanes han tenido una honda relación con los costarricenses. Han segado vidas y destruido cosechas y han fertilizado los campos con sus arenas: han hecho temblar, con terror que no es vergüenza mostrar en un hombre bien plantado, y han provocado periódicamente quejas, denuestos, maldiciones y rogativas. Cuando el

(12) Salguero: «Apuntes...», *La Nación,* 14 julio 1972.

volcán duerme, lentamente se le olvida. Cuando despierta y espumarajea, se le halaga y se le brindan rogativas y obsequios... (13).

Minor Camacho Loaiza recoge una *creencia* sobre ofidios muy curiosa:

> «Se dice entre nuestros campesinos que el ave conocida como oropéndola deposita dos huevos. De uno nace un ave y de otro una serpiente de las llamadas oropela del género Bothrops» (14).

LAS BRUJITAS

Muchas veces he oído hablar de brujerías en Costa Rica. Y sin distinciones de clases sociales. Sin embargo, después de mucho escuchar y de mucho meditar he llegado a la conclusión de que los costarricenses se han dado una brujería muy peculiar, que no corresponde a la historia terrible de la Europa medieval y moderna. Voy a explicarme.

Dos son las regiones con brujería propia: Naranjo, en el siglo pasado, y Escazú, en el pasado y en el presente.

Por de pronto, la brujería costarricense es estrictamente femenina. En ningún caso el curandero ha terminado en brujo. Además, la bruja es siempre de mucha edad, cuando menos ha pasado los cincuenta años. No he oído ni de un solo caso de bruja joven; y esto ya es una diferencia radical con toda la historia de la brujería europea. Además, y esto es importantísimo, la brujita costarricense «hace bien». Echadoras de cartas y lectoras de las rayas de la mano, por una parte, y curanderas, por otra, son los tipos humanos que en este país han llegado a integrar el gremio. En algunos casos, hoy ya pasados, eliminados por la competencia de las boticas o farmacias, vendedoras de afrodisíacos, «polvos de cuyeo» y agüizote (15), en alguna ocasión, además de los bebedizos para curar, propios de una población en que sólo hay médicos en las ciudades...

> ... muchos secretos, incluso algunos para hacerse amar, tales como las *raspas de cache de cornizuelo* o los polvos de güeso de cuyeo.

Tres recetas de amor:

> —Para tener un hombre amarrado de la nariz..., envolver su retrato en un pedazo de calzoncillo usado, y poner ese envoltorio, debajo de la almohada, ... para él no hay más mujer que la esposa, ...

---

(13) Puede verse Carlomagno Araya: *El volcán Poás.*

(14) *Breve estudio de las serpientes venenosas de Costa Rica,* p. 37.

(15) «Agüizote», Centroamérica; «espanto», y a veces «sortilegio», «brujería», «maleficio», Gagini, *Dicc. Vid.* V. Arroyo: *El habla popular.* Vocab.

... la candela en tres cabos, ... Se parte en tres cabos una candela; en cada cabo se escribe el nombre del infame y el de la rival; durante siete días, se vela el retrato del marido al revés; *al terminar de quemarse el último cabo de candela*, las lágrimas de esperma al derretirse, forman la imagen de la querida, lo que quiere decir que el maleficio salió ya del cuerpo y del alma, de aquel pobre hombre embrujado.

La tercera, «el cocimiento de agua bendita con las siete yerbas» no está explicado (16).

Una variante curiosa de agüizote-animal se da en Jicaral de Puntarenas: el enamorado «manda» una tortuguita de tierra a que muerda a la moza; en caso afirmativo, ésta se enamora del hombre.

El cuento *La Bruja,* de Carlos Salazar Herrera, puede ser la mejor exposición literaria de esto que intento caracterizar. Humano, cordial, muestra a la mujer vieja, inteligente y buena consejera:

—¿Y el agüizote, doña?
—El agüizote sos vos, tonta.

Y termina con un final que realmente es el entierro laico de todas las supersticiones sabáticas.

O bien:

Luego, «las reinas de la noche» destapaban el pomo de sus esencias al reclamo de las primeras constelaciones.

Junto a la torre de la iglesia, parecía que iba a tener lugar un eclipse de luna... o reloj.

—¡Era la hora del aquelarre!

La bruja Elvira entró por la puerta azul de la casa blanca y cogió la escoba.

Cogió la escoba... y se puso a barrer la sala.

La bruja de Miramar, de Carlos Gagini, no sólo proyecta en la «bruja» un valor positivo, sino que la presenta como el modelo, a la vez, del trabajo de la tierra y del más romántico y «de novela» amor maternal.

Rasgos permanentes: «hacen bien», adivina el futuro, ayuda en las dificultades amorosas (17). Es decir, en Costa Rica, la «brujita» ha sustituido exactamente al «hada» europea. Pero no puede ser denominada hada por ser «vieja». ¿Y por qué es vieja? Recuérdese que en las poblaciones agrícolas de clanes familiares, es la *mamá* la que cuida y cura, con yerbas, a toda la familia. Es esta imagen de la abuela

(16) Luisa González: *A ras del suelo.*

(17) «Y no es raro que también / ese condeniyo negro / vele el viernes su retrato / patas arriba», Arturo Agüero: *Los lecheros de Coronado.*

de la familia la que dio su sentido a la «brujita», y por éste precisamente, el diminutivo cariñoso.

Supongo que a las veces no será muy agradable el saberse perseguido con filtros de amor o con amuletos, pero ¿a qué hombre no le halagará en su vanidad?

He oído hablar de algunos casos de embrujamiento por alfileres en la costa pacífica, pero con poca irradiación (18).

Propiamente en este campo, Costa Rica ha contribuido a la cultura universal (aunque ignoro si no ha tenido un «modelo») con la bruja Zárate, de Naranjo.

El cerro del Espíritu Santo, a una altura de 1.500 metros, morada en otros tiempos de coyotes, fue el refugio de la bruja Zárate, que repartía a los campesinos sus ricos tesoros y los escondía recelosa en un profundo túnel en el corazón de la montaña, al pie del cerro. La leyenda se completó con la figura de un Cristo peregrino que a las doce de la noche de los Viernes Santos sube al cerro a entrevistarse con la hechicera. Esos mismos Viernes Santos y en otras noches de invierno, grandes luces de colores bajan dando volteretas y luego regresan... (19).

Sin embargo, la fama permanente es la de las brujas de Escazú (20), bella localidad próxima a San José (21).

> Lo mismo cree el escazuceño en las verdades de la religión que en las mentiras de la superstición, lo mismo usa la medalla de un santo que un anillo de acero con una calavera para librarse de los maleficios, lo mismo reza el trisagio que la oración del Justo Juez o la del Perro Negro, lo mismo consulta al cura un caso de conciencia que a una bruja experta en amores contrariados, lo mismo va al médico para solicitarle medicinas que a buscar un brebaje para volver al buen camino a un marido descarriado o para curar enfermedades causadas por maleficios. Esa idiosincrasia ha dado a ese pueblo la fama de brujos, que conservará hasta la consumación de los siglos (22).

---

(18) «Ña Fustes»: «Vieja bruja de Escazú hace condenaciones. Con alfileres clavados en el corazón de un gallo puesto sobre tu retrato te mata poco a poco sin que valgan rezos y menos médicos. Te aconsejo: nunca regalés un retrato tuyo a nadie», Mario González Feo, *María de la Soledad...*, 1967, p. 201.

(19) María Eugenia Bozzoli de Wille: «No creer sin dejar de creer», *Revista de Costa Rica*, 1 (1971), pp. 35-56. Prácticamente, todos los casos recogidos son de curanderos y algunos cartomancistas. No detalla brujería maligna.

(20) «—Mire, póngase en cuidao, / porqu' él es escasuseño, / y esos indinos de ayí / tienen fama' e creyenseros», Arturo Agüero, *Los lecheros de Coronado.*

(21) *La Tribuna* (5 julio 1934). Citado en Isabel Ovares, «Escazú: ciudad de las brujas», *Universidad* (7 agosto 1972). Enumera: Bruja Zárate, Brujo Nicomedes y Bruja María Negra.

(22) «Cerro del Espíritu Santo...», *La Nación* (27 febrero 1972). Sobre las leyendas de este cerro han escrito Orlando Arroyo y Claudio Campos. Relacionada con «Escazú», *Universidad* (7 agosto 1972).

En mis pocas y asistemáticas lecturas he encontrado la bruja Zárate lo mismo en Naranjo que en Escazú. Es probable que primero se la vio en Escazú («cerca de la plaza»), luego en la famosa *Piedra Blanca,* y quizá más tarde (coincidiendo con la corriente migratoria), en el cerro del Espíritu Santo.

He visto impresos cuatro nombres de la misma figura: *Zárate,* el habitual; *Echandía, Zara* y *Sara.* El tercero y cuarto pueden ser variantes del primero (23).

El segundo es claramente otro. Lo llamativo es que tanto Zárate como Echandía son apellidos vascos, y es bien conocida la predilección de los vascos por las brujas (24).

Prácticamente, se le atribuye: que era colérica, mestiza, contaba el pasado y presagiaba el futuro; curandera y filtros de amor.

El brujo Nicomedes, con su colección de animales disecados, curandero.

De la Bruja María Negra se cuenta que entraba en «tránsito», desnuda.

> Del árbol de guanacaste donde en las noches convergen las brujas.

Un tema muy campesino y muy costarricense es el dar especial importancia a la brujería para el hallazgo de dinero. Los «preparabotijas», tan frecuentes, suelen tener éxito en sonsacar dinero a campesinos acomodados, precisamente por los rituales impresionantes con que adornan sus búsquedas (25).

Pero, como dije, en general el costarricense no les tiene miedo a las «brujitas». Bebe con gusto «sangre de bruja» en una región o «leche de bruja» en otra, y en ambos casos se trata de exquisita chicha. Y al hombre más inteligente que ha tenido Costa Rica, Ricardo Jiménez, se le llamó «el brujo del Irazú»; Irazú, por el lugar de su finca; brujo, por su talento...

LOS «ESPANTOS»

En la vida del costarricente, durante un siglo, tuvieron cierta importancia una suerte de figuras mitológicas, de un folklore común con el resto de Centroamérica, tales como la Llorona, la Cegua, el Cadejos.

En cambio, es abundantísimo el tema —no podemos considerarlo

---

(23) Sobre «Ña Zárate», *Vid.* Mario González Feo, *María de la Soledad* (1967), pp. 202-205.

(24) Puede verse toda la descripción de la ritual en M. Salguero, «El Tesoro de Ñor Pedro Calderón», *La Nación,* 26 de octubre de 1972.

(25) Mario Acevedo Arrasty: *Monografía y Leyendas de Escazú.* Impr. Borrasé (1956), p. 23.

como motivo— que familiarmente llamamos de los espantos. Las leyendas, tan conocidas, han sido desarrolladas en distintas formas por todos nuestros escritores, los viejos y los jóvenes, y van desde la explicación pseudoerudita de Gagini hasta la cita poética de Marchena en *Romance de las carretas.*

> En general, estos temas se tratan escépticamente, como una necesidad de no olvidar el escaso folklore con que contamos. No se estilizan, ni siquiera se simbolizan. Todas las referencias que encontramos a la Llorona, el Cadejos, la Cegua, la Carreta sin Bueyes o los Duendes revelan que su origen proviene de actitudes inmaduras, primitivas y universales del espíritu humano. Entre nosotros carecen de una dimensión de profundidad y no están ligadas al espíritu poético de la naturaleza (26).

Peculiar de Costa Rica ha sido la superstición de la «Carreta sin bueyes». General de los países en que se ha usado la carreta *con* bueyes (en Galicia, la superstición de la «carreta sin buey»), en Costa Rica ha tenido especial desarrollo por dos motivos: primero, la importancia misma de la carreta durante un siglo; segundo, un recuerdo lúgubre y escalofriante del ruido de las carretas durante la peste que siguió a la campaña de 1856, peste en que pereció la décima parte de los habitantes del país y durante la cual, antes del amanecer, las carretas recogían los cadáveres. Por esto sospecho que en la «carreta sin bueyes» se ha dado una curiosa mezcla de elementos opuestos. La carreta sin bueyes es la lúgubre presencia de la muerte. Al mismo tiempo, es la aspiración imaginativa del campesino, el ideal: una carreta que se mueve sin los bueyes, que son tan caros; algo así como el ideal del automóvil que no gastase gasolina.

Los folkloristas han desarrollado ampliamente el tema, especialmente Aquileo Echeverría y Arturo Agüero:

> Entre las creencias populares, los famosos «espantos», que tanto dieron de qué hablar a nuestros antepasados, y que a cada momento aparecen en la conversación de los costarricenses, constituye una rica veta. La Segua, el Cadejos, la Llorona, la Tulivieja, el Padre sin Cabeza, el Dueño de Monte y otros personajes fantásticos, todavía caminan de la mano de campesinos y «citadinos». Historias de brujas, como las que se escuchan aplicadas a Escazú o Aserrí —recordemos a la vieja Zárate, que habita, según la leyenda, en una cueva bajo la célebre piedra de Aserrí—, son material folklórico de primera mano. E infinidad de cuentos e historias que andan regadas por nuestros campos, como, por ejemplo, las de curas, monjas y otros personajes, las cuales llenarían varios libros. Venerables campesinos, de acendrada fe religiosa, cuentan las invero-

---

(26) A. Bonilla: *Estilística del Lenguaje Costarricense (1967),* pp. 39-40.

símiles historias de los ministros de su fe con un deje de picardía y candorosidad. No escapan a estas manifestaciones folklóricas los cuentos malcriados, en los que predomina un personaje célebre: Quevedo. Pero tanto de estas historias como de las de tontos, príncipes y aun las de Tío Conejo y de las exageraciones a que recurren personajes célebres en los pueblos, como ñor Garúa en San Ramón, ñor Román en Cartago —que han recogido por su orden don Eliseo Gamboa y don Mauro Fernández—. Ricardo Mora en Aserrí, y otros muchos que hay en todo el país (27).

En una de esas noches de luna que invita a la reunión de amigos se encontraban ñor Román y cuatro vecinos hablando de todo y de nada.

Salió el asunto de la cosecha, de las vaquillas, del maicillo del año, de los fríjoles veraneros, en fin, de todos esos asuntos tan comunes y tan importantes en la vida de nuestros campesinos. Pero es de Dios que nunca falta un borracho en la vela, y a Miguelillo: ¡han de creer que se le ocurre hablar de espantos! Este, en el campo, en una noche oscura y silenciosa, y soplando ligera brisa, es tema que apasiona y es difícil dejar escapar. Empezaron a hablar de La Llorona, del Cadejos, de la Zegua, en fin, de todos esos simpáticos fantasmas tan conocidos en casi toda Latinoamérica (28).

Fabio Baudrit describió, *La Zegua,* a la Segua así:

—¿Qué te pasa, encanto? —preguntará el más audaz de la banda, creyéndola una ramera del placer.

—Que me dejaron perdida —replicará ella entre dos monísimas y cristalinas risas de conejo— y no tengo —agregará dirigiéndose al que más le agradó— quien me valga y me acompañe.

—Aquí está mi bestia, primor.

—De ninguna manera puedo ir sola, ¿no ves que no sé sostenerme?

—El potro es fuerte, te daré la silla y viajaré en ancas.

Y sigue una larga descripción bastante romántica, hasta que:

... en un transporte de pasión, los oprime [los labios] con un ósculo de fuego, cuyo estallido le hiere en el rostro como un fuete; cierra maquinalmente los ojos, y al abrirlos, el más intenso horror le invade, se pone en pie, trata de huir y gritar, pero es presa del formidable endriago que sustituye al querubín.

Brazos largos, nervudos y fríos le atraen... Logra soltarse... una garra de acero le arrebata..., y su boca padece el quemante vejamen de besos de la bocaza, interceptados por horribles dientes.

Nunca se ha sabido de alguno que salga vivo de esta prueba...

☆

(27) Salguero: «Apuntes»..., *La Nación,* 12 de julio de 1972.
(28) «Kanapay»: *Cuentos de Ñor Román.*

Zegua: *Posible nombre tomado de los ziguas o seguas, mexicanos que habitaban en Talamanca.*

El tema de la Zegua ha recibido el tratamiento más antimítico en la obra de teatro de Alberto Cañas, de ese título, que la interpreta como las arrugas de la vejez.

La Llorona: *Mujer que se lamenta por los ríos en las noches de luna. Busca a su hijo que dejó abandonado a la vera del río... Luego se arrepintió y volvió al lugar para recogerlo, pero ya había desaparecido. Arrepentida y loca de dolor y como castigo, está condenada a deambular buscando al niño. Sus gritos se escuchan a largas distancias.*

Es de origen mexicano. Corresponde claramente a pueblos campesinos en que no se toma en cuenta la dignidad de la campesina pobre.

La Tule Vieja: *Mujer con cara de arpía, folklórica. Tule es un sombrero grande de palma.*

El Cadejos: *Animal folklórico. Perro negro, de largo pelo, ojo como brasas, con cadenas. Se aparece a altas horas de la noche. Probable fantasmagorización del coyote* (29).

El Mico Malo: *Especie de mono. Hace muecas y gruñe cerca de los árboles de las casas. Desaparece, y cuando menos se piensa pasa rozando nuestra cabeza como volando y emitiendo chillidos que silban los tímpanos y dan escalofríos... Es muy mañoso y suele subirse a los tejados.*

El Padre sin Cabeza: *Es resto de una vieja tragedia de celos que tuvo lugar el siglo pasado, con profanación de una iglesia.*

> Hoy eso [las carretas] no existe. Costa Rica es otra... Sé que son [las carretas] un rumor que viene del pasado cuando existía la Cegua y el Cadejos y en las quebradas lloraba «La Llorona» (30).

La Piapia Pisuicas: *Compañera lujuriosa de la Ju del León. De sus huevos azules sale el espeluznante «Camaleón Tobobo», cuyo picotazo es siempre mortal.*

> El aquelarre de avechuchos malignos se celebra cada luna nueva en la copa de un itabo que es árbol prehistórico, sobreviviente milagrero de la época diluvial, es presidido por los cuyeos, que son sabios y que se gozan en su vuelo pesado de fuga y entrega, perdiendo a los nocturnos caminantes (31).

---

(29) Sobre el Cadejos: Mario González Feo, *María de la Soledad...* (1967), pp. 205-206.
(30) Francisco Amighetti: *Francisco en Costa Rica*, p. 168.
(31) Mario González Feo: *María de la Soledad...*, 1967, p. 198.

Cipe: *Guanacaste. Duende que, según la creencia vulgar, se alimenta de ceniza. Del naguate «tzipitl», niño desmedrado.* (Gagini, *Dicc.)*

Un tema muy interesante es la sustitución de los «duendes» (32) de los cafetales (figuras simpáticas y benevolentes) por el «sátiro» en las dos últimas décadas (33). Supongo obedece a la aparición de casos de satirismo, de los cuales suelen informar los periódicos, así como el de «el pelado» o exhibicionista desnudo. Lo interesante sería poder estudiar y encontrar la explicación de la evolución de la superstición simpática por la presencia del crimen.

El licántropo, o «lobo humano», durante unos años hizo olvidar en la ciudad de San José todos los demás temas de miedo o misterio. En la década de 1940. He oído asegurar que llegó a tratarse de un verdadero proceso de histeria colectiva. También he oído asegurar que fue, esta histeria, creada y mantenida con gran habilidad periodística por el escritor José María Cañas, desde el periódico *La Hora.* En todo caso, probado, no hubo ningún degollado o ningún cadáver con la sangre succionada... Verdadero pánico colectivo, es lo que he oído contar a muchas personas. A las ocho de la noche, todos los negocios públicos quedaban desiertos, y nadie se aventuraba a salir solo por las calles oscuras. Duró un par de años.

En todo caso, es muy interesante que este fenómeno coincide aproximadamente con la sustitución de los «duendes» de los cafetales por los «sátiros».

> Aseguran quienes de tal cosa conocen, que son unas criaturas pequeñas y muy traviesas, a las que les encanta jugar con los chiquitos campesinos que «pierden» en las montañas.
>
> En una ocasión se extravió un güila y los padres dijeron: Nada, los duendes. Efectivamente, así fue. Entonces comenzaron a recorrer los campos durante largas jornadas, hasta que una persona les aseguró que había visto al pequeño mientras jugaba con unos palos allá en un cerro.
>
> Lo primero que hizo el papá fue conseguirse unos músicos y además darle a los hermanos y familiares tarros y trastos para que hicieran mucho ruido. Con la música atraerían a los duendes, y una vez atraídos, los espantarían con los tarros y los trastos —un ruidal del diablo pensaba hacer— para que se quedara solo el pequeño, a quien «soguearían» en caso de ser necesario.

---

(32) La vivencia de los duendes del bosque (muy rara en textos literarios) en José Polini, «El duende», en *El duende y un poema para cada uno,* 1970.

«A través de verdes lianas, / ... / (soy un duende entre las hojas). / Vine a fecundar / el rostro del bosque / ... / duende vivo, / pero oculto siempre, / entre las hojas.»

(33) «Sátiros», ladrones de bestias, llamados así porque viven en los campos. «Desordenada codicia de los bienes ajenos», siglo XVI. Citado en J. García Mercadal, *Estudiantes, sopistas y pícaros* (Madrid, 1934), p. 206.

Pues así lo hicieron, y los duendes cayeron en la trampa. Al son de la bella música de guitarras y mandolinas se acercaron con el güila; y en cuanto los hombres vieron al pequeño, adió, allí sonaron los cachivaches y los duendes pusieron pies en polvorosa, mientras un vaquero diestro sogueaba al pequeño. Toda una hazaña.

Mas la cosa no terminó tan rápidamente, porque como los duendes son espíritus, ya le habían pasado algunas de sus peculiaridades a Jaimito; y hubo necesidad de encerrarlo en un cuarto, traer al cura, quien le echó agua bendita, y luego, en un lento proceso de quince días, le ayudó a recuperarse del encantamiento duendístico. Y como nos lo contaron, lo contamos sin agregarle nada más que lo necesario (34).

☆

Magnífica: *La Magnífica se llama una oración que empieza con la voz latina «magnificat». La usan las gentes del pueblo para ahuyentar los males y evitar los embrujos* (35).

Anima sola *(A. Agüero:* Romancero Tico): *Llámase a una especie de alma en pena que no tiene deudos que recen por ella. Cuando se realizan rezos de novenario y «cabo de año», hay siempre, según la creencia popular, una persona a quien nadie conoce, confundida entre los rezadores: es el «ánima sola»* (36).

Hay una oración del *ánima sola* que fue decomisada a unas mujeres acusadas de hechicería, «milagrosa sólo para abocar casos de dificultad y desesperados».

Esta se tiene que velar —para abajo— los martes y viernes. A la derecha tiene la foto de una joven encadenada. En su vientre se debe poner la foto de la persona deseada para atraerla..., y al más «pintao» se le para el pelo y cae como un manso corderito (37).

☆

El diablo es llamado habitualmente *el Patas.* Supongo que es la clásica versión del diablo caprino (38). También se le llama a menudo *el Pisuicas.*

que me alse el patas el día
que güelba a tratar con biejas (39).

(34) M. Salguero: *La Nación,* 3 de agosto de 1972.
(35) A. Agüero, en Salvador Jiménez Canossa, *Cuentos de Trapiche.*
(36) Arroyo: *El habla popular...,* p. 161.
(37) *La República,* 29 de julio de 1972.
(38) «Cuando pinta algún pintor / al demonio, ya después / que ha hecho el rostro, en los pies / pone el quién es, como autor», Lope de Vega, *La Noche Toledana.*
(39) Aquileo Echeverría: *Mercando leña.*

Alguna vez, rara, he oído el llamarle con el clásico «patas de gallo» (40). Aunque no lo he oído, Magón —*Cuentos*— recoge *cuijen* (cuijen, propiamente, es un ave con manchas, de mal agüero) (41).

A veces se recoge el nombre de *Candanga,* nombre de un diablo guatemalteco.

☆

Una creencia poco extendida, curiosa, entre la población de origen nicaragüense en la zona fronteriza de la Boca del Río San Carlos:

> —En cuanto a leyendas de estos lugares, ¿qué ha oído usted?
> —Bueno, no... Aquí no hay leyendas como en la meseta del Cadejos o la Llorona. Sí hay una cosa rara, los nicas tienen sus creencias. Hay una región en donde habían anteriormente unos mosquitos y esos mosquitos tienen sus ideas, hacen creer o hacen ver, al menos dicen así; pero sí he oído en varios de ellos de unos fantasmas que salen Jueves o Viernes Santo. Es un bote que viene ahí por el río, se ven unos remando, y usted ve el bote en donde viene a altas horas y lo va a topar y ya no lo topa. Llega al punto en donde lo vio, y nada. Pero no es que le hacen daño a nadie (42).

EL NIDO DE MACUA

Es creencia casi general en el país. El nido de macuá posee virtudes milagreras.

El macuá es el colibrí. El nido es realmente sugerente, tan redondito y bien hecho. Ignoro el origen de esta creencia (43). A veces se venden trocitos. Un cacique indígena explicaba:

> Sí, yo arreglo el nido de macuá. Ser bueno para trabajar o para hacer el amor. Un pedacito valer 30 centavos. Muchas personas pedir remedio para tener suerte o amor. Yo dar el nido y ser lo mejor. También pedir remedio para alejar persona mala, y yo dar, y persona mala se ir lejos (44).

Considero apasionante para un etnólogo la publicación que se hizo (45) de dos «oraciones», la «oración mágica» y la «oración del macuá», confiscadas por la policía a dos mujeres acusadas de hechicería.

---

(40) «el de las patas de gallo», Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo.*

(41) Nunca he oído aplicarle el insulto clásico: / «santígüense, y den al diablo / dos higas del su higueral, / Escupan al hideputa / porque nos deje holgar»; Cervantes, *La ilustre fregona.*

(42) *La Nación,* 6 de enero de 1972.

(43) Gagini no traé «macuá».

(44) Juan Pereira, *La Nación,* 10 de agosto de 1972.

(45) *La República,* 29 de julio de 1972.

ORACION MAGICA

Según el texto de la oración del «Pájaro y su nido de Macuá» decomisada, es el siguiente:

> Pájaro Macuá, por tus virtudes y privilegios que Dios te ha dado, yo te prometo cargarte siempre conmigo, junto con las siete esencias y la oración mágica. Que no me falte trabajo, ni plata, ni salud. También te pido que mi pensamiento domine a quien me amenace y que se rinda y caiga a mis pies. Pájaro Macuá, por la virtud te pido que suspire y llore de amor por mí. Que adonde quiera que esté sus ojos me vean palpable y mi pensamiento domine todo lo que quiere.
>
> Un credo al final.

Oración del Macuá

> Rodéalo, rodéalo, rodéalo. Por tu pico, por tus plumas, por su sangre que tienes sepultada. Por la virtud que Dios te ha dado haz que no me falte suerte en el amor y usaré el perfume que mandaste para atraer a la mujer deseada, y con moneda de plata, para atraer dinero. No me dejes perecer en mando. Une la suerte en viajes y negocios, y toda mujer deseada y dinero sean conmigo. Amén.
>
> Se reza martes y viernes.

LOS MILAGREROS

En todo caso, me voy a permitir hacer una afirmación radical, que no he visto nunca escrita, pero que con frecuencia he oído de palabra. En Costa Rica los milagreros, los que «hacen milagros», desde hace dos décadas, son dos personajes nuevos y sin ninguna continuidad con el anterior ambiente de creencias. Me refiero al doctor Moreno Cañas y a Sor María Romero.

* * *

Una monja recoleta y activa. Nicaragüense de origen, posee simpatía y gran bondad. Ha llevado adelante toda una serie de obras de caridad sin igual en la historia del país. Grandes sectores de la población ven en ella el poder de vencer la mala fortuna y de conseguir el favor del Señor. Incluso en la prensa escrita se ha hablado con frecuencia de los «milagros de Sor María Romero», a pesar de la gran discreción de la benemérita monja.

> Muchísimas personas creen en los milagros de Sor María Romero. Más exactamente, en los milagros que la Virgen María, en su advocación de María Auxiliadora..., realiza por intercesión de algunas de sus siervas más devotas, como Sor María Romero. Y es que son incontables los sucesos extraordinarios relacionados con la obra social de esta religiosa nicaragüense, que desde hace mucho tiempo convive en nuestro país... Pues bien, en la casa de Sor María se venden comidas y cafés; es un servicio para el vecindario y para las personas que llegan desde lejos. El azúcar se guarda en una gran lata. Y he aquí que ha sucedido varias veces *que cuando, por la noche, se recoge todo y se guarda en un tarro* el azúcar que ha quedado en los azucareros, y aunque se ha gastado bastante en los cafés que se sirven, el tarro ha quedado otra vez lleno, como si no se hubiese gastado nada. Es ya bien sabido que cuando Sor María está en apuros de dinero o de otra naturaleza, en el momento preciso le llega la ayuda exacta, ni más ni menos (46).

Sor María inició sus actividades hace veinticinco años en el colegio de María Auxiliadora, de la capital; fundó un oratorio al estilo de los de San Bosco y preparó misioneras visitadoras de los barrios necesitados. El desarrollo ha sido hasta 36 oratorios y seis mil misioneras. Solamente provee el alimento a 500 familias. En 1967 fundó una Escuela de Orientación Social.

Con frecuencia la prensa informa acerca de los «tés de Sor María Romero».

Materia especial: matrimonios desunidos.

☆

En la década de los cuarenta empezó a extenderse la acción de los «invisibles». Eran médicos de fama mundial, ya fallecidos años antes, invocados en sesiones espiritistas, y que atendían consultas de enfermedades y curaban.

Con la trágica muerte del doctor Moreno Cañas, brutalmente asesinado, su figura ha pasado a sustituir a los «invisibles», algo así como una nacionalización de los milagros.

El doctor Moreno Cañas, llamado siempre así en la leyenda, fue un ilustre costarricense que llegó a representar la figura del médico desinteresado, acogedor de los pobres, y además de importante significación en la vida política como hombre de conducta limpia y esperanza electoral. Sobre su asesinato se especuló mucho. El asesino fue un hombre sencillo y embrutecido, que actuó bajo los efectos del alcohol y movido por un resentimiento personal contra el

---

(46) «Una obra social que es un milagro», reportaje de Myriam Francis, *La República*, 24 de mayo de 1972.

doctor, a consecuencia de una intervención quirúrgica sin éxito. Mucho se sospechó que hubo influencias políticas que lo empujaron. Ya fallecido, los creyentes espiritistas se dedicaron a invocarlo y a solicitar su intervención. La eficacia ha sido indudable... Pero lo más interesante y que lo constituye en figura única en el mundo, a mi entender, estriba en que el doctor no se limita a diagnosticar ni a curar, sino que realiza, en el trance, intervenciones quirúrgicas. No es, pues, un curador, sino un cirujano milagroso. Su culto está muy extendido y son de amplia venta y circulación las «estampitas» del doctor Moreno Cañas, especialmente en los aledaños del hospital popular, el San Juan de Dios, en la capital (47).

Es interesante que el asesino (48), recluido en la penitenciaría de San Lucas, con cadena perpetua, representó durante muchos años la condensación del horror colectivo, pero al mismo tiempo despertó una gran curiosidad, no sé si maligna, y era visitado con mucha frecuencia por las gentes más variadas, cobraba por dejarse fotografiar y terminó haciendo curaciones. Supongo que fue un caso típico de «sustitución» del asesinado por el asesino en su mente, adquiriendo las «virtudes» del «muerto». Tuvo mucho éxito, aunque no como cirujano (49).

He oído decir que la esposa del asesino también tuvo gran éxito con curaciones milagrosas en los últimos años.

Aunque no se refiere a este aspecto de la figura del doctor Moreno Cañas, es valiosa la imagen del doctor en el momento de la muerte. El poeta Isaac Felipe Azofeifa lo contó así:

LAMENTACION POR EL HOMBRE DE BIEN ASESINADO

Canto por la muerte del doctor Moreno Cañas

Ahora que están volviendo a despuntar
estrellas y canciones; ahora que ya hemos vuelto a encontrarnos
sin hacer la pregunta de su muerte;
rota y lejos en el río cotidiano su imagen,
su corazón lleno de balas, en el fondo,
entre fechas vencidas, periódicos, canciones de otro tiempo,
y niños naciendo el mismo día
que el hombre de bien fue asesinado;
ahora que todo ha sido abandonado de su sombra,

(47) Es interesante: Flora de Antillón, «Por unos instantes...», supl. *La República*, 25 de abril de 1972.

(48) Voz «Abeltranar» del *Glosario del Hampa*, de José León Sánchez.

(49) Resentido por una intervención quirúrgica mal lograda, Beltrán intentó chantajear al doctor. Exasperado al no lograr éxito en sacarle dinero, borracho lo asesinó. De su nombre, en el hampa el verbo «abeltranar», el más despectivo que aparece en el *Glosario*: «Uno de los tipos más sucios...».

amiga voz y destrozadas manos,
mi deber de canción y mi tarea celeste,
hermanos en alarido y en gemido.
La hora con su penacho de sirenas; con sus niños
rezando al acostarse; con sus fieles tranvías;
llena de adolescentes guardando las estrellas;
la hora familiar, en traje de día entre semana;
y de pronto,
partida en dos la noche. De pronto,
despedazado el viento por las calles.
De pronto,
el frío golpe de su muerte.
Su firme voz fue destruida,
su ancho corazón destruido.
Oh sobresalto del niño, oh abandonada estrella, oh sirenas
de pánico, oh familiar reposo sin reposo.
Partida en dos la noche.
Despedazadi ek vuebti oir kas cakkes.
En el tranquilo aire de las ocho seguirá manando
eternamente,
el lento río de su sangre derramada.
Qué reptiles oscuros, qué cavernas se abrieron,
por qué caminos nocturnos las cóleras,
los impulsos, lo inferior derrotado,
sobre rotunda luz precipitándose,
rompiendo el corazón civil.
Su desvelado material de campana,
desatando la rosa escondida de su sangre,
sencilla, sube en marea, en ola de naufragio,
y cae profundamente herido su nombre de ceniza.
Cortando su voz y su camino,
como espadas quebrándose, como barcos o caballos
destruidos, como trigos inundados
o casas, o veredas definitivamente abandonadas.
Sus manos de trabajo como armoniosos bueyes,
y sus dedos obreros y uñas sin avaricia,
su corazón sin oro y generoso,
su voz política,
—oh matriz de pureza y cauces tercos—
su madurez del árbol, ciudadano del fruto,
su profesión de lucha, de bálsamo y miel,
su artesanía del hueso, la sangre y el cartílago,
su malicia vital, victoriosa, su guerra a la muerte,
su fe campeadora,
y ahora,
su casa de incendio y huracán y angustia.
su laboriosa estatua destrozada.
y gemidos.
Oh soledad su muerte.
(Qué reptiles oscuros, qué cavernas abiertas.
por qué oscuros caminos...)

Hoguera asesinada, crimen de su recta llama.
He aquí sus manos de bandera, ahora sosteniendo sombras.
He aquí su corazón que a todos saludaba,
diurno sol en silencio, rota lámpara,
su conducta de arado detenida de pronto, y dónde,
dónde aquel dolor sin clases, dónde aquella
procesión de sollozos y el espanto indignado?
Un alga pertinaz corrompe su sustancia.

LOS INDIGENAS

Voy a usar esta palabra, *indígenas,* en un sentido cultural: los grupos humanos que hablan idiomas precolombinos.

Cualquier otra acepción, en Costa Rica, la encontraría sin sentido. Si se tomase en sentido étnico, grupos de los valles centrales y de Nicoya tendrían que ser incluidos, sin interés más que para la Antropología Física.

Con arreglo al criterio lingüístico, en Costa Rica hay dos enclaves indígenas supervivientes, al Norte en Río Frío, y al Sureste en Talamanca. Sobre estos temas hay una larga bibliografía, más o menos fragmentaria, la mayor parte de la cual no conozco (50). El escaso número de indígenas, y las mezclas culturales, hacen que hoy sea un tema difícil de delimitar.

Básicamente, en Costa Rica, las poblaciones indígenas sobrevivieron aislándose y retirándose de la presencia de los españoles, en general, en junglas que éstos no codiciaron. En 1703, informe del gobernador: que los indios estaban «como antes, usando de sus ritos gentílicos...» (51).

Los indígenas del Norte, muy escasos, se han desplazado en el XIX, y en el XX, cediendo ante los colonizadores «cartagos».

La obra más interesante es la de Doris Stone (52) sobre Talamanca.

En el sureste de Costa Rica, dos grupos indígenas en la Talamanca, los bribris y los cabécares. Muy diseminados, no forman propiamente núcleos urbanos, sino clanes familiares.

Entre 2.000 y 3.000 en el lado del Caribe y unos 1.500 en el Pacífico. En Cabagra y Salitre, menos de 1.000. Entre Ujarrás y China Kichá, unos 700. Hablan las lenguas bribri y cabécar, entroncadas con la chibcha.

---

(50) Por ejemplo, Evangelina de Núñez: *Costa Rica y su Folklore* (1957), pp. 307-310 y 343-360.

(51) Citado en Juvenal Valerio: *Turrialba,* p. 44.

(52) *Las Tribus Talamanqueñas de Costa Rica,* Museo Nacional, 1961, p. 218.

Practican la poligamia en clanes matriarcales. Alguna vez, poliandria. Mentalidad mágica dominante. En esta obra se recoge una copiosa información muy interesante.

Una divinidad, *Sibu*, poco definida. Un espíritu intermediario, *Dular*, entre la divinidad y los *curanderos*. Toda una serie compleja de rituales de enterramiento, o de iniciación de curanderos. Como religión general, asimismo. *Mitos* religiosos en p. 16 y ss.

De estos mitos, transcribo a continuación algunos (53).

El nacimiento de Sibu.

Sibu no tiene padre, pero tiene madre. Entró en una mujer transformándose en viento y penetró en la tierra volviendo después de cuatro días.

La mujer embarazada se fue a conseguir agua a la orilla de un río y en la ribera dio a luz a *Sibu*. La mujer lo recogió y se lo llevó para la casa. Allí estaban sus tíos, quienes eran grandes curanderos. Estos le preguntaron en dónde había encontrado al niño. Ella contestó que él era la base fundamental de la raza. Entonces los tíos que eran curanderos poderosos sospecharon que aquél era *Sibu*. Aun cuando era todavía un niñito acostado, *Sibu* pensó que haría profecías por la piedra. Pensó que los curanderos deberían salir de la casa para poder hablar a solas con la piedra. De modo que los tíos salieron y *Sibu* habló.

Le dijo a la piedra que si los curanderos preguntaban si él, *Sibu*, era el hijo de Dios, les dijera que así parecía. Y que si ellos preguntaban otra vez si él era Dios, la piedra tenía que contestar que así parece.

Al caer la tarde, los curanderos se fueron a profetizar y a consultar la piedra. La piedra les contestó siguiendo las instrucciones que *Sibu* le había dado. Luego los curanderos dejaron de preguntar sin saber si era *Sibu*, pero pensando que era una persona.

Sibu creció y los enemigos lo mataron.

La creación de la Tierra

Al comienzo del mundo sólo había rocas y nada de gente. *Sibu* pasó y vio excremento en el cual habían crecido plantas. Se le ocurrió a *Sibu* que este material era bueno para cubrir todas las rocas y que así podía haber animales y plantas de todas clases. Recorrió to-

---

(53) Doris Stone, pp. 117, 120-121, 124, 131, 138.

das las rocas a fin de hallar quién había dejado el excremento y descubrió un vampiro con patas como de pájaro que caminaba como uno de estos animales.

Sibu le preguntó al vampiro lo que comía para que en su excremento se enraizaran las plantas. El vampiro respondió que él se nutría con la sangre de un jaguar pequeño que chupaba cuando la madre no estaba presente, y que este animal tenía que hallarse en la parte más profunda debajo de la roca.

Sibu quiso que el vampiro le acompañara a ver el jaguar joven, pero no le fue posible traspasar la piedra. Llamó entonces a su primo, Trueno, para que usara su enorme escopeta. Trueno le dijo a *Sibu* que se arrodillara y se tapara los oídos. Luego disparó tres veces a la roca y la partió.

Fue así como *Sibu* vio que el pequeño jaguar tenía su cordón umbilical amarrado a su abuela. *Sibu* lo cortó rápidamente y se llevó al cachorro. Luego frotó al animalito en la roca y lo hizo pedazos con facilidad.

Cuando la madre del pequeño jaguar regresó, se dio cuenta que su hijo había desaparecido y comenzó a buscarle. *Sibu* se había preparado para enfrentarse a lo que iba a pasar e hizo un venado de madera que inmediatamente se transformó en uno de verdad y comenzó a llorar como un pequeño jaguar.

La madre, creyendo que era su querido hijo, corrió a su encuentro. Cuando se dio cuenta de que había sido engañada, le estiró las patas y el pescuezo. Por esto es que los venados tienen el pescuezo y las patas largos. Y así fue cómo se hizo la Tierra.

El por qué del Sol (cabécar)

Debajo de nosotros queda otro mundo a donde el sol va a alumbrar durante la noche. Sin embargo, hay todavía otro sol que nunca se mueve por estar con *Sibu* en el cielo. Cuando se hizo por primera vez el mundo no había luz. Los diablos eran los dueños del mundo, pero *Sibu* era el rey. El jefe de los diablos dijo que él haría luz porque detestaba la oscuridad. *Sibu* no estuvo de acuerdo, pero el diablo jefe hizo una luz muy pequeña porque los ojos de los diablos eran de fuego y podían apresar luz en sus manos. No podía alumbrar a larga distancia, pero era luz. *Sibu* pensó que si él no hacía algo, los diablos serían más poderosos que él. Por esto hizo el Sol. El lo hizo de modo que todos pudieran verlo, aun las hormigas.

La madre de Serike (bribrí)

La madre de *Serike* es hija de *Itso.* El propio *Serike* es ocho hombres en uno. *Itso* se comió a su propia hija, la madre de *Serike. Serike,* el que era ocho hombres en uno, quiso irse con una mujer. El se puso bravo con su abuelo y se fue con su familia al lugar en que termina el mundo durante cuatro días. Le dijo a su abuelo que lo esperaba. Luego se fue para donde su abuela otros cuatro días y regresó a buscar a su abuelo. Se puso un tocado de plumas y se llevó al abuelo y lo mató. Cuando el viento sopla diariamente en el verano es señal de que *Serike* está enojado.

La enfermedad (cabécar)

Laraya es la casa de la enfermedad y está localizada bajo el lugar en que nace el sol. Los señores o dueños de la enfermedad se conocen con el nombre de *aragopa* o *rearagopa.* Fueron la primera gente del mundo, pero *Sibu* les dijo que ellos tendrían que ir abajo al lugar de donde viene el sol, puesto que la gente que él haría se enfermaría si se quedaba.

Por esto es que los curanderos toman un bastón y le dicen a la enfermedad: «Usted no tiene derecho de estar aquí, pues *Sibu* le dio un lugar en donde estar. Váyase a su lugar.» Si el curandero habla suficiente, la enfermedad se va porque se da cuenta de que *Sibu* puede echarla, cosa que a ella no le gusta.



Puede verse que conforman una concepción mágica rudimentaria, básicamente proveniente de culturas aborígenes de Panamá, en un origen dentro de la Cultura del Pejibaye, y luego mimetizadas. Fuerte influencia de predicadores cristianos es apreciable.

Para las creencias de los aborígenes en Costa Rica cuando la conquista española, es fundamental el estudio de Jorge A. Lines, *La concepción del mundo de los aborígenes de Costa Rica* (54), que transcribe los textos más importantes de los cronistas. Señala especialmente fuerte influencia azteca.

No encuentro continuidad de ritos entre los aborígenes del XVI y los grupos actuales ya señalados.



(54) *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica,* núm. 3, pp. 231-247.

Considero interesantes algunos puntos de una entrevista con Juan Pereira Mora, heredero de un cacique de Talamanca (55).

> Juan Pereira nació en el Alto Urén. Asegura que su padre, Ambrosio Pereira, murió a la edad de ciento cincuenta años.
>
> «—Yo sé que tuvo quince hijos, pero nada sé de los que hubo antes de casar con mi mamá.»
>
> O sea que el viejito con tal retahíla de años sobre sus espaldas, fue padre de más de cuatro.
>
> «—Papá ser cacique y nombrar a mí heredero.»
>
> Cuenta Pereira Mora que en los tiempos del cacicazgo de su padre a los muertos los envolvían con hojas y luego cubrían con palos por fuera, en lo que se llama un tapezco, para treparlos a los árboles, en donde quedaban mucho tiempo. Junto al muerto se colocaban trastos de su propiedad y abundante comida por si al finado no le gustaba la vida en el otro potrero, que no tuviera problemas con la comedera al regreso. O de repente era para que comiera durante sus andanzas exploratorias del Más Allá.
>
> Nos interesa el aspecto de las relaciones matrimoniales entre los indios y entre éstos y los blancos.
>
> «—Antes casar indio con dos o más mujeres, ahora no. Bueno, algunos tener dos o más, pero yo no. También hay varios que vivir con dos o tres hermanas, pero haber peleas y no ser bueno. Mujer indias casar con blanco; pero indios no casar con blancas.»
>
> Nos extraña esta afirmación, y preguntamos:
>
> «—Bueno, ¿es que no les gustan a ustedes las blancas?»
>
> «—Sí, gustar, ser bonitas, pero nosotros ser respetuosos y muy pobres. Si no poder mantener bien mujer blanca, ¿para qué?»
>
> «—Yo curar toda clase de enfermedades. Y cobrar 20 ó 30 centavos con todo.»
>
> Este «todo» se refiere a las medicinas.
>
> «—Yo estudiar treinta años para ser suquia. Y nosotros tener poder de adivinación. Adivinar si mi familia estar enferma desde aquí. Pero ser secretos de suquia a suquia, no poder decir nada más.»
>
> Cuenta Pereira Mora que su tratamiento se divide en dos partes. El paciente tiene que regresar una vez que ha consumido la primera porción de medicinas.
>
> «—Yo dar medicina con yerbas, raíces, bejucos, cáscaras.»
>
> Pero además del poder natural de las medicinas, él las «arregla», de manera que aumente el efecto de las mismas.
>
> «—A veces pasar toda una noche cantando canciones secretas para curar medicinas.»
>
> O sea que con las desveladas de Juan Pereira no hay mal que resista.
>
> «—Nosotros tener muchas medicinas, más de 100, uuuuu..., más de 200...»

---

(55) *La Nación*, 10 de agosto de 1972.

Juan Pereira tiene mil secretos, incluso uno para curar el cáncer.

«—Pero al principio, después ya no poder curar.»

Sabedores nosotros de que los indios poseían una yerba para hacer estéril a la mujer, lo interrogamos.

«—Sí, yo tener remedio. Si mujer no querer más chiquitos, yo dar medicina y nunca más tener hijos.»

Lo que dice con absoluta seguridad.

☆

Barrabas (Enphorbia cotinifolia): Arbol pequeño, de cuyo tronco mana una leche en extremo venenosa, usada antiguamente por los hechiceros de Térraba para sus maleficios. En Nicaragua se llama «sapo». Gagini, *Diccionario...*

☆

Recogeré todavía algunos aspectos interesantes, especialmente la «fiesta de los diablitos». Esta, la del Cerro de las Cruces, y otras, lo mismo podrían incluirse en una religión que en otra, pues son animistas, con sincretismo español-indio.

De los típicos festejos de indios con costumbres de la colonia, tan famosos por todo el continente, en Costa Rica sólo he visto mencionar dos casos, y prácticamente desconocido por los costarricenses.

Uno es la «Fiesta de los Diablitos» de Boruca, Salguero la describe así:

> La fiesta de los diablitos, que tiene lugar en la población indígena de Boruca, en el Pacífico Sur, concretamente sobre las estribaciones de la cordillera costeña, se celebra en el mes de diciembre y se prolonga durante tres días y tres noches. Consiste en que un número considerable de indios con indumentaria especial bailan, tocan flautas, tambores y caracoles, beben chicha y meten bullicio en el ambiente durante esos tres días. Existen los diablos menores y el diablo mayor, el cual es el jefe y encargado de castigar a los transgresores de las disposiciones que regulan el acontecimiento. La principal de estas medidas consiste en que durante los días de andar de casa en casa nadie puede retirarse, y quien lo haga, recibe el castigo severo del Diablo Mayor. Con un toro de madera se remedan las corridas españolas, y las voces de «ole, torito, toro, torito, toro, ¡ea!, ¡ea!», son corrientes, mientras los tambores y las flautas de cañuela no cesan de sonar. En cada una de las viviendas visitadas sirven chicha, y hay canoas especiales en ciertos sitios en las cuales pueden «prenderse» quienes anden sedientos del fermento.
>
> El pueblo se asienta sobre una colina cubierta de prados, con una división en el centro por el paso de la quebrada Boruca. Y el

día del inicio de la festividad, a eso de las ocho de la noche, comienzan a oírse los sonidos de grandes caracoles marinos que los emiten soplados por los fuertes pulmones de los aborígenes, quienes se sitúan en lados opuestos de la población y en las partes altas. Luego comienza la especie de ritual, de orígenes que se remontan a los primeros tiempos de la colonia, cuando estuvieron en Boruca muchos misioneros españoles.

Leyendas, canciones y otras cosas interesantes tienen nuestros aborígenes. Para no ir muy lejos: la quebrada de Boruca y su catarata, «en donde moran los espíritus de los abuelos (56).

LA PACOMIA

Es un tema difícil de exponer, pues los rituales de la Pocomía no son públicos. En alguna rara ocasión, «se dice» que en la provincia de Limón y regiones aledañas tienen lugar reuniones de la Pocomía. Alguna vez se dio el caso de aparecer en las calles de Limón los huesos viejos utilizados, parece ser, en alguna ceremonia...

Es una variante de las religiones sincretistas del Caribe, en las que se han combinado elementos de religiones africanas, de orientación mágica, con el santoral católico. La más conocida y estudiada es el vudú.

Básicamente, consiste en bailes colectivos, proporcionadores de comunicaciones. El bailarín entra en éxtasis, grita, pone la frente en el suelo. Entrar en trance mediante el baile es el método habitual.

Cuando se cuenta con denuestos, se habla inmediatamente de orgías sexuales y de marihuana. Podrán ser estos elementos consecuentes u ocasionales, pero son ajenos a los ritos. Básicamente son, como ya dije, bailes negros, que propician la entrada en trance espiritual.

Hay toda una bibliografía especializada sobre la Pocomía en el Caribe. Muy emparentada con el vudú, puede decirse, a grandes rasgos, que éste ha cristalizado como religión de negros de lengua francesa, mientras que la Pocomía es religión de negros de lengua inglesa. En concreto, centrada en Jamaica.

De ahí, por su origen jamaicano, su extensión en Limón. El licenciado Carlos Meléndez me señaló el estudio de Doug Belt y José García (57) sobre este tema. Concluyen que se ha entremezclado con rituales mágicos y con la clásica creencia de que la enfermedad está

---

(56) «Apuntes...», *La Nación,* 15 de julio de 1972.

(57) Belt, Doug, y García, José: *Voodoo in Costa Rica,* 1972. Associated Colleges of the Midwest. Central American Studies Program. January-June. San Pedro de Montes de Oca.

conectada con lo sobrenatural; y que estos ritos se han extendido entre los indios de Talamanca que han estado en contacto con los negros de origen jamaiquino.

☆

Abel Pacheco recoge en su vocabulario:

Changó. *Dios vudú.*
Pocomía: *Vudú.*
Yemayá: *Diosa vudú.*

Abel Pacheco (58), autor del mejor libro sobre Limón, dice:

MISA

¿Usted ha visto un ritual Pocomía?

Si llega a verlo, no va a dudar que allí llegan los dioses.

Claro que el concepto de Dios que usted pueda tener, lo confundiría.

Estos son dioses que fueron; dioses derrotados, encadenados, vendidos, infectados, escupidos...

Pero dioses: inmortales, orgullosos, eternos, sabios.

Como sus hijos de tam tam tam eterno.

¿Ha oído esos tambores?

¿Ha mirado esos cuerpos?

¿Ha olfateado cómo huele la jungla, con sudor, con misticismo, con sexo?

¿Ha observado cómo un sentimiento puro se amarra al erotismo y se torna santificado?

Es misa santa al Creador con ofrenda total bajo los árboles, junto al pantano, entre cuyeos y duendes.

Hay que ver un aleluya en tambor, un kirie en palmadas, un ofertorio en sollozos, una epístola en jadeos.

Los viejos dioses no abandonan a sus hijos y bailan con ellos de la mano, en esa catedral de bananales, bajo una cúpula de temporal, en un altar de manigua.

Tam, tam, yam. Yo he sentido que los hombres son uno, que los dioses también, que Yemayá es María.

CONSTANTINO LÁSCARIS

Apartado 41
Ciudad Universitaria
SAN JOSE DE COSTA RICA
América Central

(58) *Más abajo de la piel.* Edit. Costa Rica, 1972.

DOS VERSIONES DE LA HISTORIA DE DON CRISPIN: UN ESTUDIO COMPARADO (CONSIDERACIONES SOBRE EL LENGUAJE ESTETICO DE LAS ALELUYAS)

1. EL PROBLEMA DE LOS ORIGENES

Aucas o *aleluyas* (términos catalán y castellano, respectivamente), entrañables productos del arte popular, vuelven a la actualidad. Vienen revalorizadas por los forofos de lo *camp* y de lo *folk*, por los investigadores de la historia del arte y por los teóricos de los medios de comunicación de masas. Muchos ingredientes, en efecto, contribuyen a esta vuelta, un poco nostálgica, a los asuntos socarrones o moralizantes, idílicos o sensibleros, pero siempre interesantes, contenidos en esos viejos papelones ilustrados. Por una parte, hemos de recordar la creciente importancia, a lo largo de la década de los años sesenta, del *pop art*, con lo que supone de revalorización de todos los productos genuinos de la cultura popular. Por otro lado, las aleluyas constituyen un antecedente indudable de la moderna expansión de *la cultura de la imagen;* todo lo rudimentario que se quiera, eso es verdad; pero a la hora de encontrar el origen del folletín cinematográfico o televisivo, de la historieta o de la fotonovela, hay que recurrir a las viejas carpetas de aleluyas existentes en las bibliotecas y museos (1).

El origen del género es motivo de controversia entre los estudiosos. Todo parece indicar que se localiza en ciertas estampitas religiosas con la palabra *aleluya,* impresa al pie, y que eran arrojadas por el pueblo el día del Sábado Santo. Según esta etimología, el nombre pasaría luego a designar todos los pliegos con grabados que

(1) En Barcelona hay notables colecciones de aleluyas en la Biblioteca Central de la Diputación, en la Biblioteca de los Museos de Arte y en el Museo Municipal de Historia. Las principales colecciones existentes en Madrid se encuentran en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal. Ignoramos el número y la calidad de las colecciones particulares, pero tenemos noticia de la existencia de algunas de ellas. En cualquier caso falta un inventario completo del material conservado, tarea que considero previa a cualquier estudio completo y riguroso de la materia.

VIDA DEL NUEVO ENANO D. CRISPIN 8



1. De este matrimonio ruin
nace, por su mala suerte,
el enano don Crispín.



2. Al verle tan pequeñito,
lo dejan abandonado
como si fuera un perrito.



3. Unos vecinos piadosos,
al verle que se moría,
lo recogen presurosos.



4. Complaciente la señora,
cuando más se lo contempla,
más de él se enamora.



5. Su marido, entusiasmado,
va en busca de una nodriza
que lo críe con cuidado.



6. Apenas a andar empieza,
que riñendo con los otros,
muestra su mala cabeza.



7. Con mucho desembarazo
entra en la jaula del loro
a riesgo de un picotazo.



8. A una escuela reputada
le envían porque reciba
una instrucción esmerada.



9. Es tanta su travesura
que lo ponen con la escoba
por no saber la lectura.



10. Por no hacer buenos palotes
le castiga su maestro
con una tunda de azotes.



11. Con ademán de valiente
se pasea por las calles
siendo el bobo de la gente.



12. Porque se ve perseguido,
dentro de una gatonera
al momento se ha metido.



13. Perdido y en despoblado
se encuentra con un pastor
que lo contempla embobado.

14. Mientras duerme el buen pastor,
del zurrón las provisiones
le ha robado el gran traidor.

15. Sin temor ni confusión,
al verse ya descubierto,
se escapa como un ratón.







16. Bajo de una col metido,
un buey manso que pacía
con la col se lo ha comido.

17. Un muy rico carnicero
ha comprado el toro manso
por llevarlo al matadero.

18. Con pasmo y admiración
ve salir a Crispinito
de dentro del barrigón.







19. Perdido otra vez, sin tino,
a un aldeano que ha encontrado
pide le enseñe el camino.

20. En el río se ha metido
dentro un zueco que robó
a un hombre que halló dormido.

21. Al agua por fin cayó,
y después un caballero
con la caña lo pescó.







22. A su casa lo ha llevado
y su esposa está mirando
si es un hombre o si es pescado.

23. Por complacer al mocito,
se lo llevan al mercado
a comprarle un corderito.

24. Lo ata con un cordel,
mas al quererlo arrastrar
el cordero arrastra a él.





25. El amo, a primera vista,
creyó que era un animal
y hace que un perro le embista.

26. El perro por el pescuezo
agarra al pobre Crispín
y lo lleva como un hueso.

27. Viendo el padre lo que pasa,
de travesuras cansado,
lo despide de su casa.





28. Sin saber a dónde vaya
en una concha metido
duerme Crispín en la playa.

29. Viendo caballos se espanta
y por no ser pisoteado
se esconde bajo una planta.

30. Un caballo se acercó
a la planta de Crispín
y planta y Crispín comió.





31. Enfermo el caballo e hinchado
lo han vendido a los toreros,
del pobre Crispín preñado.

32. Un toro de buena traza
da al caballo una cornada
y Crispín salta en la plaza.

33. Al toro que le arremete
le salta al lomo ligero
y mata con el cachete.



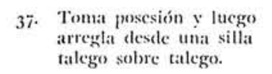


34. Viéndole tan elegante,
una viuda millonaria
se prenda de él al instante.

35. En amarle se desvela,
y para obsequiarle mejor
lo pasea en carretela.

36. Muere la viuda por fin
y nombra en su testamento
heredero a don Crispín.





37. Toma posesión y luego
arregla desde una silla
talego sobre talego.



38. Juega con mucha limpieza
al billar, pero es tan chico
que ha de subir a la mesa.



39. Obsequiando a una casada,
le da un baile en su salón
y ella queda enamorada.



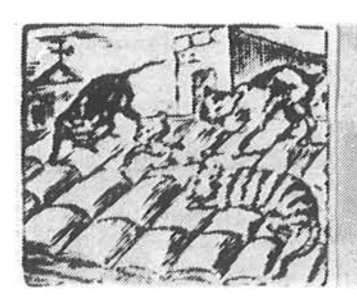
40. Desafíale el marido
y le atraviesa el sombrero,
mas él al suelo ha caído.



41. La Guardia Civil le busca
y Crispín entre sus piernas
pasa corriendo y se ofusca.



42. Cansado de tanto andar,
sube por una escalera
y éntrase en un palomar.



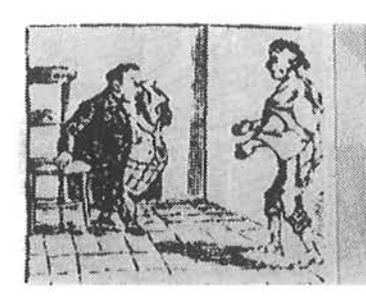
43. Del palomar a un tejado
quiere don Crispín pasar
y unos gatos le han pillado.



44. Para salir de pelea
tan terrible y desigual
se tira en la chimenea.



45. Crispinito, ¡¡¡qué trastorno!!!,
en la llama ardiendo está
de cocer pan en un horno.



46. Corre un mozo apresurado
a contárselo al Enano,
que se queda trastornado.



47. En la camilla estirado
llevan de Crispín el cuerpo
medio cocido y asado.



48. Llora el padre de Crispín
delante del panteón
de su hijo el triste fin.







1. HISTORIA DE DON CRISPIN,
hijo del Enano gordo,
desde la cuna hasta el fin.

2. Como un loco se enamora
el Enano en el paseo
de una alta y flaca señora.

3. Por esposa la pidió
el barrigudo a su padre
y a la demanda accedió.







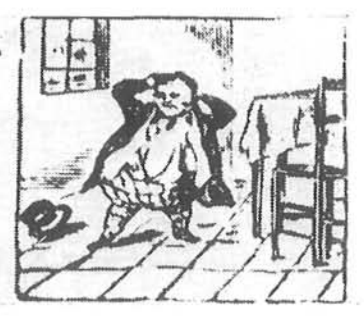
4. Celebra su dulce unión
con la linda doña Juana
y les dan la bendición.

5. Por mar va a dar un paseo
la lindísima pareja
buscando en ello el recreo.

6. Juana pare un chiquillo
a quien el padre acaricia
al mirarle tan lindito.







7. Lleno de gozo y cariño
el Enano con gran pompa
hace bautizar al niño.

8. Del trastorno que sufrió
cuando nació Crispinito
doña Juana se murió.

9. El hombre se desespera
al ver muerta su mujer
y se pela la calvera.







10. Busca un ama montañesa
y le da el niño a criar,
y en un mulo lo atraviesa.

11. Llega el ama y a Crispín
contemplan tan diminuto
que causa risas sin fin.

12. Quiso la mala fortuna
que un cochino se comió
a Crispinito en la cuna.

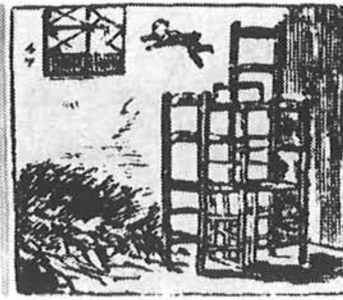




13. Desespérase la gente
al ver que les falta el niño
y lo buscan de repente.

14. Enfermo está en el corral
el puerco que tragó al niño,
pero ignoran de qué mal.

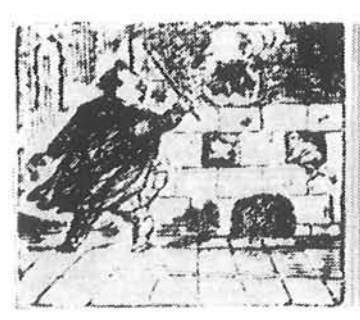
15. Matan al puerco; mas cuando
van a sacarle la tripa
les sale Crispín bailando.


16. Como de nada se asusta,
entra al corral de las vacas
y mamar su leche gusta.

17. Sus travesuras son tales
que arrima un montón de sillas
y allí da saltos mortales.

18. Harta de tanta diablura,
el ama al fin se resuelve
a devolver la criatura.

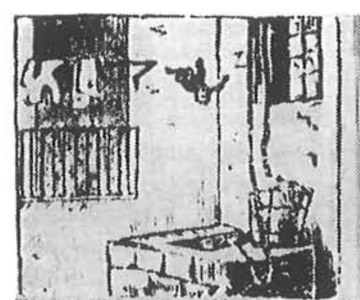
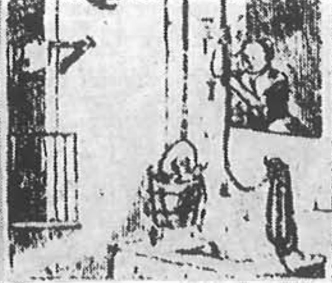




19. De su padre se mofó,
quien le quiso castigar
y en la hornilla se metió.

20. Viendo que con gran quimera
cierra su padre la puerta
sale por la gatonera.

21. Con mucha gracia y donaire
la cola de una cometa
agarra y va por el aire.

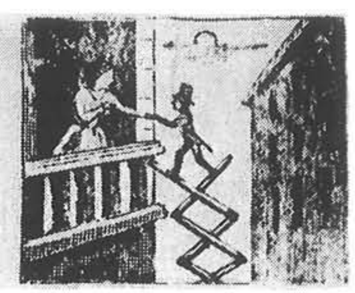




22. La cola se le rompió
y el pobre desventurado
en un pozo se cayó.

23. Al sacar agua del pozo,
Crispín entra en la cubeta
y salta después de gozo.

24. Al dejar en tierra el cubo
vio la criada a Crispín
y huyó de miedo que tuvo.

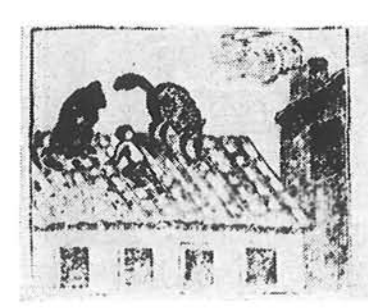




25. De libertino hace gala
hasta que sus protectores
le envían en horamala.

26. Por las calles y paseos
persigue a las señoritas
con mil tiernos galanteos.

27. Al balcón de su querida
sube por una ballesta,
exponiendo así su vida.





28. Se sube por el tejado
por poder ver a su amada
y es de gatos acosado.

29. Con pasión y con fervor
hace a los pies de su amada
mil juramentos de amor.

30. A los padres de la hermosa
por fin se ha determinado
de pedirla por esposa.





31. La familia, agradecida,
le obsequían con un banquete
sirviéndole la comida.

32. Coge celos de un vecino
y a muerte lo desafía
con un jefe por padrino.

33. Con un valor sin igual
apunta con la pistola
al pecho de su rival.

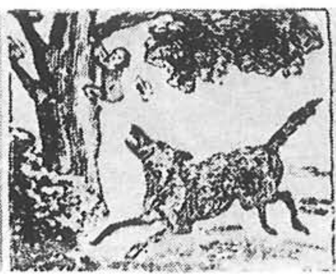




34. Tan certero el tiro ha sido
que a su rival desgraciado
lo dejó muy mal herido.

35. Por temor a un zipizape
se marcha de allí al momento
a caballo a todo escape.

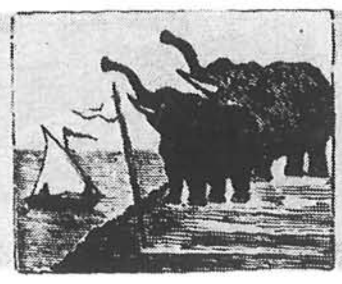
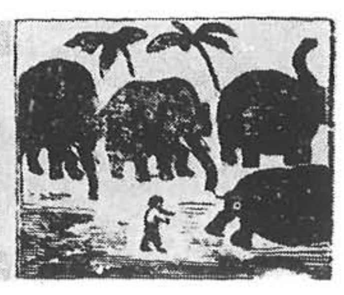
36. Para colmo de aflicción
es cogido por civiles
y lo llevan a prisión.


37. Se escapa con gran despejo
y pensando que es Crispín
disparan sobre un conejo.

38. Vuelve a verse perseguido
de un tremendo y fiero lobo
y a un árbol se ha subido.

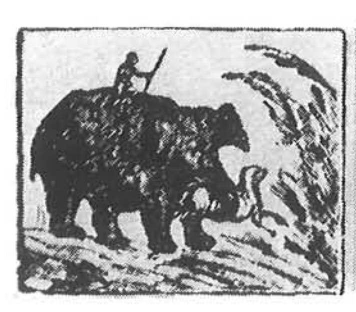
39. Una rama se rompió
del árbol en que estaba
y dentro del mar cayó.

40. Nadando a fuerza de manos
llega a tierra y se contrata
con unos americanos.

41. Con promesas muy galantes
le envían para guardar
en un país de elefantes.

42. En medio de aquellas fieras
se ve triste, abandonado,
y llorando horas enteras.





43. Sobre un elefante amigo,
por salvarse de un leopardo,
al instante se ha subido.

44. Concluido ya el contrato,
le entregan doce mil duros
y se embarca al poco rato.

45. Ruega a Dios muy afligido
en medio de un temporal
en una sartén metido.





46. Llega náufrago a la orilla
y lo arreglan dos aldeanos
un sombrero por camilla.

47. Lo han llevado al hospital
y los médicos no encuentran
ningún remedio a su mal.

48. Muerto Crispín enterrado,
el recuerdo de su nombre
será siempre celebrado.

llevasen un dístico, redondilla o pequeña frase explicativa al pie. Pero no creemos que esto aclare demasiado. Las aleluyas (aunque no con este nombre, claro) existían en Cataluña y en Valencia desde el siglo XVIII o quizá antes. Cuando murió Timoneda, el conocido literato valenciano, se hizo el inventario de su librería, donde, entre otras cosas, se dice: *Item huncs bolichs de papers pintats. Item trente set chistes de la quaresma* (2). No es absurdo suponer que Timoneda poseyera lo que podían ser imágenes muy similares a las aleluyas posteriores. En cualquier caso, y puesto que el nombre catalán no tiene ningún carácter piadoso, sino exclusivamente profano, parece haber un desacuerdo con la hipótesis que supone un origen religioso. El juego de la Auca era enormemente popular. Al parecer, fue precisa la repetida intervención de la justicia para prohibirlo, debido a los desórdenes y conflictos que su práctica provocaba. *Auca* es la forma arcaica, y en catalán, de la palabra «oca»; pero el folklore (ocas de Pascuas) se une a la astrología en los nombres antiguos que designan a estas hojas impresas: «juego del sol y de la luna» (entre otros objetos, el sol y la luna aparecen siempre en los ejemplares más arcaicos). El hecho de que el azar se encarnase en objetos de carácter esotérico nos deja entrever que la imagen tenía en este caso un valor denotativo (identificación con un número o «suerte»), unido a un cierto carácter fetichista, casi totémico, del objeto representado (3).

El origen profano de las aleluyas se ve abonado por la opinión de otros estudiosos. Pons y Massaveu quiere ver una continuidad entre los azulejos valencianos y algunas de las aucas más representativas, como las de artes y oficios.

Así, pues, no es fácil precisar con exactitud el nacimiento de las aleluyas. Tenemos la existencia de varios elementos, que, en un momento determinado, se funden, dando origen a un nuevo género con todas sus variantes: El juego de la auca dejaría su impronta en el número fijo de 48 viñetas por pliego, necesario en el juego de azar, pero que no tenía por qué ser imprescindible para el relato de una vida o de cualquier incidente mitológico, político, satírico o religioso. Pero no sólo deja este rastro: en el siglo XIX quedan todavía muchas aleluyas que son meros pasatiempos («juego de los globos», de hacia 1890) o artilugios pedagógicos («las letras del alfa-

---

(2) *Vid.* Carmen Bravo Villasante: «Historia de la literatura infantil española». Madrid, *Revista de Occidente*, 1959, p. 74.

(3) Esta identificación de la fortuna o la suerte en una persona, animal o cosa (o en su representación), mejor que en un número, perdura todavía en algunos pueblos españoles. Muchos ciegos vendedores del «cupón» lo pregonan como «el melón», «la sardina», «el sol», etcétera, en vez de los diferentes números sustituidos.

beto», etc.); en cualquier caso contribuyó no poco a hacer de este género algo recreativo, de tipo eminentemente lúdico. En esta ocasión el arte popular, como en nuestros días, tiene un carácter de diversión, casi de evasión, que nunca tuvo del todo el llamado «gran arte».

El posible antecedente de los azulejos valencianos influye en las aleluyas, que tienen un carácter más decorativo (presentación de tipos populares, plantas y animales, etc.); interesa constatar que hay ejemplares donde parece evidente el deseo de realizar una obra bien hecha, con cierto carácter de «artisticidad» (grabado esmerado, aceptable calidad del papel y menor número de viñetas).

La corriente piadosa (estampas del Sábado Santo...) influye en las vidas de santos y de políticos, en los relatos históricos y en todas las innumerables «vidas paralelas» de carácter edificante y pedagógico («vida del hombre y de la mujer borrachos», «vida del hombre bueno y vida del hombre malo», etc.).

Con esto empezamos a darnos cuenta de las múltiples tendencias y variedades de las aleluyas populares; tal como encontramos el género en el último tercio del siglo XIX (época del máximo florecimiento), la variedad temática es impresionante, y otro tanto ocurre con las diferencias estilísticas. De todos modos, en ese período, las aleluyas más abundantes y representativas son las que se presentan en pliegos conteniendo 48 viñetas numeradas e «ilustradas» con unos versos en los respectivos pies. La característica más destacada es que en estas hojas *se presenta invariablemente un relato, el discurrir de un acontecimiento en un espacio y un tiempo reales o imaginarios.* Dentro del arte narrativo popular, este tipo de aleluyas han de situarse como los ejemplos más importantes y genuinos hasta el nacimiento del *comic* en la última década del siglo XIX (4).

2. LO «VEROSIMIL ALELUYESCO» Y LOS TRES ESTADIOS DE LA EVOLUCION

Antes de pasar al análisis de los ejemplos que dan título a este trabajo es necesario aclarar qué son las aleluyas y en qué términos expresan los convencionalismos gráficos y narrativos propios del

(4) En numerosas ocasiones se ha relatado el nacimiento del *comic* como género autónomo: señalar la aparición del personaje Yellow Kid, dibujado por R. Outcault (1896), es lugar común en todos los libros sobre la materia. No obstante, la primera exposición detallada y completa de los orígenes de este personaje se ha publicado muy recientemente en el libro de Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, 1972. Véase especialmente el apéndice al capítulo I: «La verdadera historia de Yellow Kid», pp. 29-34.

género. Como todas las artes, las aleluyas presentan una relación dialéctica con su público; de esta relación nace lo que podemos llamar *verosímil aleluyesco* (5). El autor de uno de estos pliegos cuenta con una tradición, y en virtud de ésta expresa el nuevo contenido. Si consideramos la evolución histórica de las aleluyas como ligada a la conquista paulatina de una narratividad más perfeccionada, podemos aceptar tres estadios principales de evolución:

1.° *Aucas* o juegos de azar. Los distintos dibujos, enlazados a veces entre sí por una especie de cinta negra («aleluya procesos» de 1731) (6), no llevan ningún texto explicativo.

2.° Aparición de pequeñas frases o palabras aclarando el significado de la imagen. La existencia de estas palabras no indica necesariamente que se haya conquistado el lenguaje narrativo (ejemplo: aleluya del «abecedario sencillo» o «el mundo al revés», de finales del siglo XVIII o principios del XIX) (7); en este estadio comienzan las primeras narraciones propiamente dichas *(Vida del borracho* y *Vida de la mujer borracha*, etc.).

3.° Finalmente, introducción de textos más amplios, generalmente dísticos o tercetos y generalización de las narraciones de acontecimientos o biografías diversas. En este tercer estadio se encuentran las dos versiones que adjuntamos de la *Historia de don Crispín.*

Lo «verosímil aleluyesco» de que hemos hablado antes radica precisamente en la asunción de estos tres estadios evolutivos y en la conquista paulatina de una fusión entre el lenguaje icónico y el lenguaje literario. Según esto, las aleluyas se constelarían en torno a unas pocas convenciones estéticas que es preciso tener en cuenta antes de pasar al estudio de los ejemplos concretos.

En primer lugar, la narración se realiza merced a la yuxtaposición de *episodios* de gran autonomía (una o pocas viñetas). En este sentido podemos hablar de la presencia de una verdadera estructura

---

(5) «Lo verosímil —dice Christian Metz— se define respecto a los discursos; es más, a discursos ya pronunciados, y, por consiguiente, se presenta como un efecto de corpus: las leyes de un género se obtienen de las obras precedentes de dicho género, es decir, de toda una serie de discursos» («El decir y lo dicho en el cine», en *Problemas del nuevo cine.* Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 46).

Para Metz, lo «verosímil» en cada una de las artes supone un convencionalismo admitido por el realizador y el receptor, algo que limita las posibilidades de expresión, pero —añadimos nosotros— también algo que permite la fácil asimilación del mensaje transmitido. En el caso de nuestro tema, lo que hemos denominado como *verosímil aleluyesco* indica los parámetros técnicos y narrativos que permiten la existencia del género como tal y que nos remiten a su especifico lenguaje expresivo. Sobre la cuestión de *lo verosímil* puede verse (además del ensayo citado de Metz) el trabajo de Galvano della Volpe: *Lo verosímil, lo fílmico y otros ensayos,* Madrid, 1967.

(6) Reproducida por Luis Gasca en *Los comics en España.* Barcelona, Lumen, 1969, p. 19.

(7) Reproducciones en la *op. cit.* de C. Bravo Villasante.

episódica tal y como esta terminología se ha aplicado al estudio de la novela (8). Más adelante volveremos sobre esto; de momento aventuramos la hipótesis de que la tendencia a autonomizar cada uno de los recuadros con sus respectivos textos es siempre una pervivencia de los estadios evolutivos 1.º y 2.º

Como una derivación de lo anterior, cada una de las secuencias se concibe como la ilustración a un pequeño poemita; es decir, que en este sentido se podría afirmar que una aleluya es una yuxtaposición encadenada de muchos pequeños «pliegos de caña y cordel» con sus respectivas ilustraciones.

Nos encontramos, en efecto, bastante lejos del específico lenguaje de los *comics,* y esto porque en el caso de las aleluyas la producción es en gran parte artesanal, alejada del mundo en desarrollo de los grandes medios de comunicación de masas, los cuales constituyen, como es sabido, el ambiente que propicia el nacimiento y desarrollo de la historieta (9). De otro lado, en las aleluyas falta totalmente la «línea de indicatividad», es decir, «la línea ideal que ordena el trayecto de lectura, según el principio de la prioridad de la izquierda sobre la derecha y de lo superior sobre lo inferior» (10). Todo el mundo de convenciones gráficas y literarias aparecidas en los *comics* a partir de 1896 (globos o bocadillo, líneas auxiliares para indicar movimiento, onomatopeyas para los golpes, disección de un movimiento en varias viñetas, etc.) no puede ser encontrado en las aleluyas, aun cuando en cualquier caso podamos rastrear interesantes antecedentes.

3. LOS DOS PLIEGOS DE DON CRISPIN: ESTUDIO MATERIAL

Tanto la *Historia de don Crispín* como la *Vida del nuevo enano don Crispín* (los dos pliegos que han dado pie a este trabajo) pertenecen a una colección de aleluyas encuadernadas existente en la Hemeroteca Municipal de Madrid. Su estado material está condicionado:

a) Por la *calidad del papel* (blanco mate, de escasa consistencia en los dos ejemplos).

---

(8) Cfr. Manuel Baquero Goyanes: *Estructuras de la novela actual,* Barcelona, 1970, sobre todo en el capítulo III: «Estructura episódica. El viaje como tema y estructura.» La novela como «búsqueda», etc.

(9) *Vid.* nuestro artículo «Historietas» (Comics) en el *Diccionario de Ciencias Sociales,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos (redacción provisional).

(10) Román Gubern, *op. cit.,* p. 123.

b) Por *la antigüedad,* la cual, por detalles ambientales (trajes, calidad de las aventuras...), hay que situar en el último tercio del siglo XIX. En realidad, es muy difícil fechar la mayor parte de las aleluyas. Se trata de productos del arte popular, y no es rara la presencia de arcaísmos, copias o calcos, transposiciones... (11). La más antigua de las dos debe ser la *Historia de don Crispín.* Piénsese que la otra se titula *Vida del «nuevo enano» don Crispín,* lo que hace presumir la existencia de alguna versión anterior. Aparte de las diferentes reimpresiones de estos ejemplos, conocemos otra versión, con su título en la cabecera: *Vida del enano don Crispín.* Este ejemplar está fechado en 1884 e impreso en Madrid por Hernando sobre un papel de color rosa muy deteriorado. Pues bien, como quiera que Madrid fue siempre un poco a la zaga con respecto a Barcelona en lo relativo a la edición de aleluyas, podemos suponer anterior la versión impresa en Barcelona por Cristina Segura *(Historia de don Crispín),* que fechamos entre 1870 y 1880. Seguiría a ésta la versión de Hernando y la más moderna de las tres sería la barcelonesa *Vida del nuevo enano...,* «de venta en la papelería del Sucesor de Antonio Bosch».

Si comparamos los detalles ambientales de esta aleluya con *Historia de don Crispín* nos confirmamos más aún en esta hipótesis. En la primera aparecen unos uniformes de la Guardia Civil (viñeta 36) bastante más modernos que los de la segunda (viñeta 41). Por otra parte, la presencia de «los americanos» que enriquecen a don Crispín y el empleo de ciertos ingenios mecánicos (viñeta 27) en la aleluya del Sucesor de A. Bosch nos evocan algo más actual. Hay que tener en cuenta que es la guerra de Cuba la que pone de moda a los Estados Unidos y solamente después de 1898 empieza a notarse en el mundo la presencia de la riqueza y prosperidad americana: este ejemplo, pues, muy bien puede ser la última década del siglo XIX o primera del siglo XX.

c) Por *la encuadernación.* Estas aleluyas no debieran haberse encuadernado y máxime teniendo en cuenta que no se han agrupado de ningún modo racional, pero, sobre todo, porque al encuadernar pliegos de distinto tamaño se han acuchillado muchos márgenes, quitando a veces cabeceras con títulos, pies con impresiones, etc. La *Historia de don Crispín* mide 40,2 × 29,2 centímetros, pero falta totalmente el margen superior, que, sin duda, ha sido cortado para

---

(11) «La originalidad de los grabados de aleluyas no siempre está probada. Como en la mayor parte de las estampas populares, la copia o el plagio no se consideran fraudes, sino ardides editoriales...» A. Durán-Sanpere: *Grabados populares españoles,* Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p. 76.

«igualar» la hoja con las restantes. La *Vida del nuevo enano...* (40,7 × 29,3 cms.), en cambio, ha sido más cortada en los márgenes laterales. Una reconstrucción aproximada del tamaño primitivo de los pliegos nos indica 41 × 31,5 centímetros para la hoja del Sucesor de Antonio Bosch y 42,2 × 30 para la de la viuda de A. Lloréns. Como vemos, las dos hojas miden, aproximadamente, lo mismo: se trata de un tamaño estandarizado que se repite en la mayor parte de los ejemplares conservados.

d) La *distribución de los textos y de las ilustraciones.* En las dos aleluyas hay 48 viñetas agrupadas en ocho hileras horizontales de seis cuadros cada una, distribución que se mantiene en casi todos los ejemplares desde el primitivo juego de la *auca* y que llega hasta ejemplos bastante actuales de los años cuarenta y cincuenta (12).

e) El *procedimiento de grabación y de impresión* empleado. La litografía no se empleó mucho en las aleluyas barcelonesas, aunque sí, en fecha tardía, en las de Madrid. Con mucha probabilidad, los grabados que comentamos se hicieron sobre plancha de cobre, aunque empleando distintos procedimientos: la *Historia de don Crispín,* debido a su tono ligeramente aterciopelado, de poca dureza en las líneas, parece grabada al aguafuerte; la *Vida del nuevo enano...* es más dura, con trazos más limpios y menos libres: es posible que se trate de un grabado a buril. En cualquier caso es difícilmente concebible el empleo de procedimientos fotomecánicos para la reproducción de estos ejemplares. La primera ilustración fotolitográfica apareció en el periódico *New York Daily Graphic* el 2 de diciembre de 1873 (13), pero el procedimiento tardó en llegar a España y mucho más en adaptarse a la reproducción de las aleluyas. Un problema técnico de cierto interés lo constituye la inserción de letras de caja en el impreso. Si se utiliza una sola lámina para el grabado, no se pueden introducir los pies a menos que se hagan dos impresiones sobre el mismo pliego, una con el dibujo y otra con las letras sobre los espacios dejados en blanco por el grabador. Este hipotético procedimiento resulta costoso y más si se tiene en cuenta que las prensas, relativamente rudimentarias, que se utilizaban por estas fechas hacían más dificultoso un ajuste perfecto ante las dos impresiones. Lo más probable es que el grabador realizase su obra por separado en tiras horizontales (ocho para cada aleluya) y que luego éstas fueran

---

(12) En el mismo tomo de la Hemeroteca Municipal de Madrid hay algunos ejemplares de mayor tamaño que lo normal y sobre papeles coloreados *(Vida de San Isidro, La feria de Sevilla...),* que, conservando la distribución canónica de 48 viñetas, están fechadas en 1952.

(13) Cfr. Albert A. Sutton: *Concepción y confección de un periódico.* Rialp, Madrid, 1963, página 187.

montadas en un bastidor junto a las letras de caja. De este modo se imprimiría todo el pliego con una sola plancha. Como abono para esta hipótesis notamos una perfecta alineación de las viñetas en las columnas horizontales, cosa que no ocurre con las verticales. De todos modos, sería preciso investigar más profundamente lo relativo a estos aspectos técnicos. Tenemos la sospecha de que durante algún tiempo se debió emplear el procedimiento inventado por el inglés Charles Wells en la década de 1850. Consistía en la grabación por separado de distintos paralelogramos pequeños de madera, los cuales se unían unos a otros mediante tornillos, pudiéndose lograr un grabado tan grande como se deseara (14). Sabemos que el procedimiento se extendió rápidamente en todo el mundo y no es imposible suponer que una técnica tan empleada para la ilustración de periódicos se utilizara pronto para las aleluyas.

En lo que respecta al *entintado,* creemos que se emplearon para las dos hojas objeto de este comentario las modernas tintas de imprenta; desde su invención en 1818 por Lorilleux, quedaron relegadas al olvido todas las viejas tintas, más caras y menos prácticas.

En conjunto, la disposición material de las dos versiones de la vida de don Crispín es bastante representativa de la totalidad del género. La yuxtaposición de las técnicas y de los materiales analizados producen un soporte artístico peculiar, en general invariable, al cual han de adaptarse los distintos «contenidos». A continuación, con el análisis de la estructura narrativa de estos ejemplos, procuraremos descubrir algunas convenciones concomitantes a nivel semántico (15).

4. ENTRE LA FORMA Y EL MENSAJE CON DOS RECORRIDOS PARALELOS

«Historia de don Crispín / hijo del enano gordo / desde la cuna hasta el fin», reza el texto de la primera viñeta en la aleluya impresa por Cristina Segura. Pero es interesante que nos fijemos en la ilustración. Aparece el padre de don Crispín de cuerpo entero, con la chistera en la mano, como dirigiéndose al espectador. En realidad,

(14) *Vid.* la *op. cit.* de A. Sutton, pp. 184 y ss.

(15) El empleo de métodos semiológicos para la crítica artística ha consagrado la distinción entre dos niveles analíticos, el *nivel sintáctico* (aspectos materiales, «soporte» de contenidos) y el *semántico* (significado de la obra en relación con el contexto social, etc.). Esta metodología semiológica ha empezado a producir ya entre nosotros excelentes frutos. Como ejemplo de ello puede consultarse el reciente trabajo de S. Marchán: *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972,* Madrid, Comunicación B, 1972.

se trata de una viñeta de presentación, muy típica en muchos ejemplares del género (16). Segundo recuadro: el enano gordo se enamora «de una alta y flaca señora». Aquí quiere mostrarse un recurso humorístico muy viejo y de probada eficacia: los contrastes exagerados; el «gordo y el flaco», «el alto y el enano», son arquetipos iconográficos que tienen cumplida representación en las aleluyas del siglo XIX. Obsérvese cómo las viñetas 3, 4 y 5, al relatar un episodio que no tiene incidencias humorísticas destacables, constituyen una disgresión. Se abunda, pues, en detalles relativos a los padres del protagonista, cosa que puede estar en relación con la creencia popular de que los padres «prestan» su carácter al descendiente («de tal palo, tal astilla»).

Ahora veamos cómo empieza la otra versión de la misma historia. El primer cuadrito nos presenta en *primer plano* dos rostros realmente patibularios. El del marido, de perfil, y el de ella, de tres cuartos, mirando al espectador. El texto escrito reduce considerablemente lo que antes ocupaba abundante espacio: «De este matrimonio ruin / nace por su mala suerte / el enano don Crispín.» *La presencia del primer plano es insólita y de una modernidad sorprendente, frente al plano general que se emplea invariablemente en todas las viñetas de la versión más antigua.* Pero no menos interés tiene la relación del texto con la imagen, porque aquí no existe la presencia de dos lenguajes paralelos que se ilustran mutuamente, pero con sentido independiente, sino un *primer intento de fusión* de cara a reforzar, en conjunto, la idea que se quiere transmitir. Se dice que «de este matrimonio...» y ese matrimonio no se describe, sino que se dibuja. En este caso imagen y palabra son inseparables so pena de hacer el mensaje incomprensible. Pero veamos qué se quería transmitir, qué se ha conseguido y con qué medios. Hemos dicho antes que, de cara al futuro protagonista, interesa comunicar que el hado de una persona deviene de la calidad de los progenitores. Pues bien, en la versión más antigua emplean seis viñetas, mientras que lo mismo se dice en el primer recuadro de la *Vida del nuevo enano don Crispín*. En efecto, se nos explica la ruindad del matrimonio (su falsedad física refuerza icónicamente esta idea) y las futuras desventuras del hijo son debidas a la mala suerte de haber nacido de unos padres semejantes. Hay en la segunda versión un lenguaje expresivo más desarrollado y menores disgresiones en todos los sentidos.

Pero antes de proseguir con este pequeño intento de «lectura paralela» conviene anunciar una división en «episodios» de cada uno

---

(16) Véanse las aleluyas reproducidas por Durán-Sanpere en *Grabados populares...*, *op. cit.*

de estos relatos. Denominamos *episodio* a un acontecimiento, digamos una «aventura», incluida en el conjunto enlazado de todas las demás que componen la historia; es necesario aclarar que el episodio así entendido se puede representar en uno o en varios recuadros, lo cual, según veremos, tiene su importancia.

Las dos versiones de don Crispín son el relato de una vida, desde el nacimiento hasta la muerte. En ambos casos, pues, los distintos episodios relatados se localizan en el *nacimiento,* en la *infancia,* en la *juventud* y en la *muerte.* En los cuadros 1 y 2 se han situado los distintos episodios de cada versión agrupados en los cuatro estadios vitales citados. Los números colocados entre paréntesis se refieren a los de las respectivas viñetas. Ahora bien; estamos comentando dos versiones de la misma historia o al menos el nombre del protagonista y la presencia de aventuras comunes nos hacen presumir que sea así. Hay que considerar, pues, las semejanzas y las desemejanzas existentes entre las dos. Como rasgos biográficos del protagonista comunes a ambas versiones, independientemente de los episodios, viñetas, técnicas gráficas, narrativas, etc., podemos entresacar los siguientes:

— Nace de padres estrambóticos.
— Se cría con una nodriza.
— Es un niño travieso y casquivano.
— Pasa aventuras calamitosas.
— Tiene una juventud libertina.
— Se casa (o se hace amante).
— Mata a su adversario en un duelo.
— Se hace rico.
— Tiene una muerte desgraciada.
— Es llorado en la tumba.

Cuadro 1

HISTORIA DE DON CRISPIN

NACIMIENTO	INFANCIA	JUVENTUD	MUERTE
Hijo de un enano gordo [1].	Busca un ama para que críe al niño [10].	Se enamora de él una viuda [34, 35].	Cae a un horno [45].
El enano se enamora de una mujer alta y flaca [2].	Causa risa [11].	Heredero de sus bienes [36, 37].	Se lo cuentan al padre [46].
Matrimonio [3, 4, 5].	Se lo come un cerdo y lo encuentran dentro [12, 13, 14, 15].	Juega al billar [38].	Lo llevan en una camilla [47].
Nace el niño y su padre lo acaricia [6].	Mama de las vacas [16].	Enamora a una casada [39].	Llanto por su muerte [48].
Bautizo [7].	Travesuras con unas sillas [17].	Desafío [40].	
Muere la madre [8].	El ama lo devuelve [18].	Le buscan los guardias [41].	
El hombre se desespera [9].	Se mofa de su padre y se mete en la hornilla [19].	Sube a un palomar [42].	
	Sale por la gatera [20].	Le acosan los gatos [43, 44].	
	Se agarra a una cometa [21].		
	Cae a un pozo y lo sacan en un cubo [22, 23, 24].		
	Le lleva el perro como a un hueso [25, 26].		
	El padre le echa de casa [27].		
	Duerme en una concha [28].		
	Le come un caballo, aparece en la plaza de toros y mata al toro con el machete [29, 30, 31, 32, 33].		

Cuadro 2

VIDA DEL NUEVO ENANO DON CRISPIN

NACIMIENTO	INFANCIA	JUVENTUD	MUERTE
De un matrimonio ruin (fealdad) [1].			Naufraga y va en una sartén [45].
Lo abandonan [2].	Buscan una nodriza [5].	Galantea a las damas [26].	Lo llevan en sombrero [46].
Lo recogen unos vecinos [3].	Riñe con otros niños [6].	Sube al balcón con una ballesta [27].	No le pueden curar [47].
El niño gusta mucho a la señora [4].	Entra en la jaula del loro [7].	Lo acosan los gatos [28].	Se recuerda su nombre [48].
	Mal alumno en la escuela [8, 9, 10].	Se casa [29, 30, 31].	
	Se hace el valiente [11].	Vencedor en un duelo con un vecino [32, 33, 34].	
	Entra por una gatera [12].	Huye a caballo [25].	
	Se pierde y roba a un pastor [13, 14, 15].	Le cogen los civiles [36].	
	Lo traga un buey y aparece cuando matan al animal [16, 17, 18].	Se escapa... [37].	
	Pregunta el camino [19].	Le persigue un lobo [38].	
	Va por el río en un zueco [20].	Cae al mar [39].	
	Cae al agua y le sacan con una caña [21, 22].	Contrato con americanos [40].	
	Le compran un cordero, pero no puede arrastrarlo [23, 24].	En el país de los elefantes [41, 42, 43].	
	Se las da de libertino y sus protectores lo echan de casa [25].	Le pagan mucho y se enriquece [44].	

Pero ¿qué relación guardan estos «rasgos biográficos» con los «episodios» agrupados más arriba? Dicho de otra manera: ¿cuáles son los episodios comunes? A continuación (cuadro núm. 3) colocamos paralelamente, con indicación de las viñetas respectivas, los que se repiten en ambos casos sin tener en cuenta su función o posición dentro de las respectivas biografías.

Cuadro 3

EPISODIOS COMUNES Y NUMERO DE VIÑETAS DE CADA EPISODIO

Número de control	HISTORIA DE DON CRISPIN	VIDA DEL NUEVO ENANO CRISPIN
1	Matrimonio de los padres [3, 4, 5].	Matrimonio de Crispín [29, 30, 31].
2	El padre acaricia al niño [6].	La señora contempla complacida al niño [4].
3	Busca un ama para que críe al niño [10].	Buscan una nodriza [5].
4	Causa risa [11].	Se hace el valiente «siendo el bobo de la gente» [11].
5	Le come un cerdo y lo encuentran dentro [12, 13, 14, 15].	Lo traga un buey y aparece cuando matan al animal [16, 17, 18].
6	Sale por la gatera [20].	Entra por una gatera [12].
7	Cae al pozo y lo sacan en un cubo [22, 23, 24].	Cae al agua y lo sacan con una caña [21, 22].
8	El padre lo echa de casa [27].	Se las da de libertino y sus protectores le despiden [25].
9	Se enamora de él una viuda [34, 35].	Se casa [29, 30, 31].
10	Heredero de sus bienes riqueza [36, 37].	Se enriquece [44].
11	Desafío [40].	Desafío [32, 33, 34].
12	Le busca la guardia civil [41].	Le cogen los guardias [36].
13	Le acosan los gatos [43, 44].	Le acosan los gatos [28].
14	Le llevan en una camilla [47].	Le llevan en un sombrero a modo de camilla [46].
15	Llanto ante el túmulo [48].	Se recuerda su nombre ante la tumba [48].

Pero no podríamos valorar debidamente este cuadro de paralelismo si no tuviéramos bien presente que estos episodios no tienen por qué funcionar de la misma manera dentro del relato; teóricamente al menos, es posible que cada unidad narrativa menor, aun siendo similar a la del otro relato, represente un papel muy distinto en el discurso total debido a su diferente posición (17). Este problema presenta ciertas peculiaridades en el caso de las aleluyas. En el cuadro 4 hemos especificado a cuál de los grandes «ciclos» vitales pertenece cada uno de los episodios comunes.

Cuadro 4

Número de control	HISTORIA DE DON CRISPIN	VIDA DEL NUEVO ENANO DON CRISPIN
1	Nacimiento.	Juventud.
2	Nacimiento.	Nacimiento.
3	Infancia.	Infancia.
4	Infancia.	Infancia.
5	Infancia.	Infancia.
6	Infancia.	Infancia.
7	Infancia.	Infancia.
8	Infancia.	Infancia.
9	Juventud.	Juventud.
10	Juventud.	Juventud.
11	Juventud.	Juventud.
12	Juventud.	Juventud.
13	Juventud.	Juventud.
14	Muerte.	Muerte.
15	Muerte.	Muerte.

A pesar de las diferencias de posición, casi todos los episodios funcionan para las dos versiones incluidas en el mismo ciclo vital: el 2 está en la columna «Nacimiento»; desde el 3 al 8, en «Infancia»;

(17) Conf. nuestro trabajo *Notas para una gramática del relato icónico*, revista de la vocalía de la Zona Centro de la Federación Nacional de Cine Clubs (de próxima aparición).

del 9 al 13, en la «Juventud», y los dos últimos en la «Muerte». Sólo hay una excepción con el episodio número 1. De todos modos, se trata de un episodio que corresponde a personas distintas: en la primera versión se casan los padres y no Crispín; en la segunda se ha transferido este acontecimiento al protagonista.

En realidad, de todo esto podemos deducir que cada episodio común funciona en el contexto general casi invariablemente, es decir, debe estar incluido en un determinado período vital, pero *dentro del período vital asignado tiene «libertad» para encadenarse a otros episodios o para funcionar como causa de acontecimientos muy variados.* Así, por ejemplo, el episodio común número 13 (le acosan los gatos) ocasiona en la *Historia de don Crispín* la caída a un horno y, por ende, su muerte, mientras que en la *Vida del nuevo enano...* es sólo una consecuencia del deseo de ver a su amada. De todos modos, estos episodios parecen poseer una autonomía y una independencia relativas bastante grande, aunque quizá no tanta como la que poseen los episodios no comunes a ninguna de las dos versiones. En realidad, *solamente dos episodios («causa rica» = «se hace el valiente, siendo el bobo de la gente» / «llanto ante el túmulo» = «se recuerda su nombre» ante la tumba) de las respectivas versiones se han colocado en la misma posición* (viñeta 11). Los trece restantes episodios comunes ocupan posiciones diferentes para cada una de las versiones. Parece confirmase así definitivamente esa cierta autonomía de los episodios y su discontinuidad narrativa.

Esta autonomía está relacionada con las viñetas o ilustraciones necesarias para que se exprese cada episodio. Los cuadros 5 y 6 recogen los datos numéricos y los porcentajes con respecto al total de los episodios.

Vemos que el 75,7 por 100 y el 76,4 por 100 de los episodios se relatan en una sola viñeta. Es curioso que la diferencia del porcentaje sea casi la existente entre el número total de episodios para

Cuadro 5

HISTORIA DE DON CRISPIN

Número total de episodios	Número de episodios que se relatan en una viñeta	Número de episodios que se relatan en dos viñetas	Número de episodios que se relatan en tres o más viñetas
33	25	4	4
Porcentaje del total	75,7 %	12,1 %	12,1 %

Cuadro 6

VIDA DEL NUEVO ENANO DON CRISPIN

Número total de episodios	Número de episodios que se relatan en una viñeta	Número de episodios que se relatan en dos viñetas	Número de episodios que se relatan en tres o más viñetas
34	26	2	6
Porcentaje del total	76,4 %	5,8 %	17,6 %

cada una de las versiones, pero lo que sorprende más todavía es esta similitud porcentual aun cuando pueden calcularse unos veinte años de diferencia para las dos realizaciones. Podría pensarse que ello se debe a la semejanza del asunto, pero, como hemos visto, *solamente quince episodios son comunes a las dos versiones, esto es, menos de la mitad en ambos casos.* ¿Cómo podemos explicarlo? En realidad, revela la presencia de un elemento fundamental en el lenguaje de las aleluyas: *los episodios tienden a expresarse en una unidad gráfica y en una unidad literaria* (un texto con una ilustración), lo cual, como anunciábamos al principio de este trabajo, bien puede ser una herencia de los dibujos aislados en el juego de la *auca.* Esto apoya, además, la idea apuntada más arriba de que la estructura de las aleluyas es una estructura episódica: algo similar para la novela implica la posibilidad de leer cada episodio con independencia de los otros, casi como historias sueltas (recuérdense en una gran novela episódica como *El Quijote* la gran cantidad de historias intercaladas, así como la independencia relativa de las diferentes aventuras).

Pero es preciso atender a ciertas diferencias. En la *Historia de don Crispín* hay un 12,1 por 100 de episodios que se relatan en dos viñetas y el mismo porcentaje se mantiene para los de tres o más *(vid. supra).* La *Vida del nuevo enano don Crispín,* en cambio, mantiene unos porcentajes, respectivamente, de 5,8 y 17,6. O sea, la versión más moderna tiende a emplear más de dos viñetas para el relato de los episodios; *a medida que pasa el tiempo, aun conservando un gran número de episodios monosecuenciales, se tiende a exponer la acción o el acontecimiento en varias escenas de menor autonomía individual. De la ilustración nos vamos acercando a la narración.* No hay que olvidar que a principios de siglo el cine y el comic comienzan su andadura como dos artes paralelas: la expansión de ambas formas acabará por arruinar el imperio de las aleluyas. Como puntal para esta conclusión fijémonos en un dato de interés: casi todos los

episodios que en la primera versión se exponen en una sola secuencia permanecen con el mismo espacio en la segunda; es decir, no hay las suficientes variaciones sustanciales en los episodios comunes como para hacernos pensar que aumenta la narratividad plurisecuencial; los episodios tradicionales ocupan en la versión más moderna la misma extensión aproximada que en la *Historia de don Crispín* (ya hemos visto que eso no ocurre con la posición). Donde más se nota este aumento relativo de viñetas para una sola secuencia es en algunas aventuras de nuevo cuño, como «En el país de los elefantes», «Mal alumno en la escuela» o «Se pierde y roba a un pastor». En el caso de esta versión hay que suponer que, de no ser por la herencia de un personaje cuyas aventuras eran conocidas, la continuidad narrativa entre las diversas viñetas habría sido todavía mayor.

Muchas reflexiones pueden hacerse a partir de este punto de nuestra exposición. Parece raro que unos rasgos biográficos muy semejantes se expresen solamente en una mitad aproximada de similitudes episódicas, pero una cosa son los episodios y otra el significado de los mismos. Las dos versiones nos dan en cada aventura y en cada viñeta el mensaje, repetido hasta el final, del enanismo ridículo del protagonista. El análisis iconográfico de cualquier ilustración no deja lugar a dudas. *Es un mensaje redundante que permanece como la cualidad esencial del protagonista, el motor de la acción, el pretexto de las aventuras y lo que posibilita el enlace entre todas ellas.*

Renunciamos por ahora a extendernos sobre esta cuestión: con toda seguridad nos plantearía problemas estéticos, perceptivos y sociales que rebasan con mucho el restringido campo abarcado por la crítica tradicional de las artes representativas.

JUAN ANTONIO RAMIREZ

Francisco Suárez, 7
MADRID-16

N O T A S Y COMENTARIOS

Sección de Notas

PABLO ANTONIO CUADRA Y LA CULTURA NICARAGÜENSE (1)

Pablo Antonio Cuadra, con más de cuarenta años de labor literaria, es posiblemente el más polifacético de nuestros escritores: poeta, narrador, ensayista, autor de teatro, crítico de arte, periodista. Su obra es tan amplia y variada que resulta imposible comentarla en unas pocas cuartillas. Cada uno de los géneros literarios en que ha espigado podría dar lugar a estudio aparte. No pretendo, pues, hacer aquí un análisis de su creación artística, tarea para la cual no estoy calificado ni sería en este momento oportuna. Voy a limitarme a destacar lo que significa para las letras nacionales y americanas el acervo de Pablo Antonio y la trascendencia de su mensaje.

Pablo Antonio Cuadra, como todos sabemos, es uno de los fundadores del «movimiento de vanguardia», que inauguró la poesía nueva en Nicaragua. Este movimiento, que se inicia hacia 1927 con el regreso a Nicaragua de José Coronel Urtecho y Luis Alberto Cabrales es, después del legado dariano, el que más influencia ha tenido en la renovación de nuestras letras. Reaccionando ante la mediocridad del gusto burgués de la época y la pobreza literaria del medio, en el que prevalecía la más servil imitación de los elementos exteriores de la poesía rubeniana, los vanguardistas, al inicio de su movimiento, se vieron precisados a dirigir sus dardos en contra del Rubén de las princesas pálidas y de los cisnes de engañoso plumaje: «... nosotros,

---

(1) La noche del 21 de diciembre de 1972, en Managua, Nicaragua, numerosos y destacados elementos de todos los sectores de la cultura nacional se dieron cita en los jardines del Hotel Intercontinental para ofrecer un homenaje al poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra con motivo de su sexagésimo aniversario. Era la primera vez en muchos años que, por milagro de la poesía, se unían elementos representativos de todas las tendencias (inclusive la extrema izquierda y la Iglesia), pero por un signo trágico era también el último acto cultural de una ciudad. Doce horas después el terremoto destruía totalmente la capital de Nicaragua. Presidieron la mesa de honor el señor arzobispo de Managua —quien condecoró al poeta homenajeado— y los rectores de la Universidad Nacional Autónoma, de la Universidad Centroamericana y del Instituto Politécnico. En el acto se recibieron adhesiones de numerosos escritores de América y España. El rector de la Universidad Nacional, doctor Carlos Tünnermann Bernheim, tuvo a su cargo el discurso oficial, leyendo un estudio sobre la personalidad y la obra del poeta P. A. C., que ha sido ampliado y anotado para su publicación en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.*

nos dice Pedro Antonio Cuadra, en el momento de comenzar tuvimos que atacar a Rubén Darío porque había sucedido un cambio tan profundo y una virada tan redonda de los campos magnéticos de la poesía, que nuestra brújula encontraba estorboso el magnetismo centrífugo de su poesía, y esa su loca vibración por los temas exóticos que llevó a Francisco Méndez, poeta guatemalteco, a negarle su fe de sangre: *No era del barro nuestro,* dijo» (2). Sin embargo, al buscar en Rubén lo auténticamente humano, el movimiento de vanguardia contribuyó posteriormente a que los nicaragüenses comprendiéramos mejor al Darío de las angustias nocturnales, al Rubén despojado de su disfraz de príncipe. «La lucha, como lo han aclarado después los propios militantes del movimiento no era contra Darío, sino contra los falsificadores de Darío...» (3). Ellos comprendieron muy pronto que a Darío había que continuarlo, mas no imitarlo: «Lo primero, no imitar a nadie, y, sobre todo, a mí» (4).

Pasada la etapa de las irreverencias contra el «amado enemigo», los jóvenes poetas se percataron de que no habían sido muy justos con Rubén; luego reconocerían que su generación no fue «otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana» (5). Fue, pues, bajo el insustituible magisterio del «padre y maestro mágico» que la nueva poesía nicaragüense abrió sus prometedores surcos. De la estirpe de Darío son los precursores: Alfonso Cortés, Azarías H. Pallais, Salomón de la Selva; estirpe que se prolonga en José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Manolo Cuadra, Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Cardenal, etc., y que sigue dando muestras de su inagotable fecundidad: «Este es el hilo misterioso y sutil de su linaje...» (6).

Pero igual que Rubén, que desempolvó el idioma y lo enriqueció con voces y giros prestados, los jóvenes vanguardistas, nos lo dice Pablo Antonio Cuadra, revolucionaron también «con armas extranjeras..., cosa muy nicaragüense». A su regreso de los Estados Unidos, José Coronel Urtecho reveló a los asombrados muchachos, que aún estudiaban a los clásicos y preclásicos en los bancos del colegio de los padres jesuitas, que existía otra literatura: Ezra Pound, T. S. Eliot y toda la joven poesía norteamericana. A su vez, Luis Alberto Cabrales les introduce en el conocimiento de los poetas vanguardistas fran-

(2) Pablo Antonio Cuadra: *Torres de Dios (Ensayos sobre poetas).* Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Tipografía Universal, Managua, 1958, p. 152.

(3) Ernesto Cardenal: *Nueva poesía nicaragüense.* Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1949, p. 48.

(4) Rubén Darío: *Palabras liminares de Prosas profanas.*

(5) Pablo Antonio Cuadra, *op. cit.*, p. 149.

(6) Pablo Antonio Cuadra, *op. cit.*, p. 123.

ceses: Cocteau, Apollinaire, Claudel, Max Jacob, André Salmon, André Gide, Georges Duhamel, Jules Supervielle, etc. José Coronel Urtecho, con ese su fino olfato para captar lo bueno de todo lo nuevo que surge en cualquier parte del mundo, fue quien más amplió los horizontes literarios de aquellos jóvenes, oficio que, por cierto, sigue ejercitando en nuestros días. El otro fue el propio Darío, «formidable sabueso literario» que les lleva al hallazgo de sus «raros»: el conde de Lautreamont, Artur Rimbaud y León Bloy. Con la nueva generación de poetas peninsulares (García Lorca, Salinas, Alberti, Diego) hubo más bien coincidencia en los descubrimientos, aunque es innegable la influencia que posteriormente estos poetas ejercieron en el grupo (7). A la lista, necesariamente incompleta, deben agregarse los nombres americanos de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda.

Pero, paradógicamente, la revolución literaria iniciada por el movimiento de vanguardia «con armas extranjeras» condujo a sus militantes a rastrear la belleza encerrada en el alma misma de lo nicaragüense. Y quien les movió, con el ejemplo de su gesta, a buscar la poesía contenida en las esencias mismas de la nacionalidad no fue otro que el propio guerrillero de las Segovias, que por aquel entonces levantaba su bandera «como quetzal mitológico entre las verdes selvas del norte». «De fuera nos venían invitaciones de formas nuevas para la expresión— apuntará más tarde Pablo Antonio Cuadra—. De dentro surgían con misterioso ardor telúrico la materia caótica y violenta deseosa de expresarse» (8).

Darío y Sandino, los dos héroes nacionales que más legitiman nuestro orgullo de ser nicaragüenses, fueron así los genios tutelares bajo cuyos auspicios nació nuestra nueva poesía.

☆

De esa ardorosa búsqueda de lo autóctono, de ese deseo de volver «donde cantó sus versos el pueblo poblador», procede la primera colección de poemas de Pablo Antonio: *Canciones de pájaro y señora*, de inspiración lorquiana, escritos a la manera de las cancioncillas amatorias populares, donde «el amor se canta pajareramente». En esos poemas, de ingenua frescura, apunta ya la que será la principal vena de la poesía pabloantoniana: la inmersión en el misterio de las cosas y los hombres del terruño. Levantar ese velo y mostrarnos la poesía

---

(7) Pablo Antonio Cuadra, *op. cit.*, p. 168.
(8) Pablo Antonio Cuadra, *op. cit.*, p. 184.

que ahí vibra ha sido el gran propósito de su canto. En él lo nuestro ha encontrado su verbo.

En realidad, su primer libro *Poemas nicaragüenses,* aparece en 1933, cuando el poeta tiene veintiún años. El libro representa un hito en la historia de nuestra literatura, pues, además de ser «el primer libro de poesía nueva o de vanguardia publicado en Centroamérica», en él, como sostiene Ernesto Cardenal, Pablo Antonio «se nos revela como el más nicaragüense de todos nuestros poetas» (9). El libro es Nicaragua misma, vista por un muchacho que, en plena intervención extranjera, descubre maravillado el encanto de su tierra: «Mientras en el norte suena la guitarra del rebelde ante la fogata roja y bamboleante.» En los años de la ocupación norteamericana Nicaragua dio dos grandes testimonios de nacionalismo: Sandino en la montaña y Pablo Antonio Cuadra en sus *Poemas nicaragüenses.* Ambos son, dice Cardenal, «fenómenos de una misma emancipación nacional: contra el modernismo europeizante en poesía, contra la invasión norteamericana en política» (10).

Los recuerdos de la infancia azul del poeta, transcurrida en las haciendas de ganado de los llanos de Chontales, pueblan los poemas de este libro:

esparcidos recuerdos alrededor de una vaca vieja que llenó
nuestros biberones de infancia
y de la yegua anciana donde cabalgábamos en primeros jineteos.

«La escuela literaria de Pablo Antonio Cuadra —señala el poeta Guillermo Rothschuh Tablada— se abre allí, en Chontales, al aire libre, sin las paredes del academicismo que todo lo limita, ni entre el laboratorio experimental de fórmulas trilladas o preconcebidas...», pues el poeta, «para pulir su estro no cruza el «Mare Nostrum», sino nuestro pequeño Mar Dulce, para, en su corto itinerario Granada-Chontales, abrir aquí, en esta orilla, la primera escuela nacional de poesía, de poesía nicaragüense» (11).

El libro se abre a los cuatro puntos cardinales de nuestra Patria y es su mejor y más poética carta geográfica. Por él desfilan:

500 marinos, que entran con ametralladoras en el corazón de nuestras montañas y después huyen maláricos: «¡Túngala, Túngala!» «Caballos / caballos lejanos / en la llanura.»

---

(9) Ernesto Cardenal, *op. cit.,* p. 67.
(10) Ernesto Cardenal, *op. cit.,* p. 76.
(11) Guillermo Rothschuh Tablada: «Pablo Antonio Cuadra en la poesía nicaragüense». Juigalpa, Chontales, agosto de 1968. Artículo mimeografiado.

El rostro de un huertero de Posoltega en quien el poeta descubre «los rasgos usuales de la Patria».
Caballos que «galopan olvidos / en la sabana».
Las aves nicaragüenses que «se forman de los árboles: / de frutas enternecidas por la lluvia / de hojas suavizadas por el viento».

Los caballos de Acoyapa: «Suena en mi pecho / un tambor amargo / bajo la luna».
Monos amarillos que celebran consejo en la margen derecha del Tepenaguasapa y monos congos del Mombacho de «velluda fealdad impasible».
«El potro del silencio / donde cabalga el patrón de 'Los Enredos' / macheteado en Morrito.»
Las quemas de los potreros: «Las llamas como pisándose sus largas túnicas rojas / avanzaban y caían sobre siete meses de sequía».

Los muertos «horqueteados» sobre albardas inservibles: «Un hombre muerto cabalgaba. Unos ojos solitariamente fijos / Como si todos los caminos y las sendas se unieran para siempre en un último camino».

La vaca muerta en la Hacienda Santa Elisa de Granada: «bajo el eterno paréntesis de sus cuernos sin amparo».

Y caminos, muchos caminos nicaragüenses, «ríos con sed», transitados, cruzados, atravesados, navegados, por campistos, caminos de una patria campesina y caminera que «diluyen sus formas en la tarde serrana».

Y caballos, caballos, cimientos «para la exacta estatura». «Este es el mejor aliado de Pablo Antonio», nos dice el poeta chontaleño Guillermo Rothschuh. «Sobre él pasa y se desplaza. Tragando distancias, el tragaleguas. Día y noche... Pasa el poeta en su silla de montar, en su silla de escribir, de comer, de vivir...» (12).

Adentrándose en lo nativo, Pablo Antonio supera el simple regionalismo y se afirma por el lado universal de lo nuestro. Fiel a la divisa de Tolstoi: «Describe bien tu aldea y serás universal», Pablo Antonio sabe que su «pequeño país cristiano, compuesto de unas pocas primaveras y campanarios, de zenzontles, cortos ferrocarriles y niños marineros», puede, en la voz de sus poetas, alcanzar esa resonancia, pues «en el principio existía la comarca, el mundo fue dado por añadidura».

Esta es la tierra del poeta, nuestra tierra. En ella está enraizado su canto. Tierra y canto se confunden. «Su poesía es una tierra que habla» (13). Y del barro de esa tierra brota su ansiedad por trascender lo temporal, encontrar las huellas de lo eterno y descifrar el

(12) Guillermo Rothschuh T., *op. cit.*
(13) Ernesto Cardenal, *op. cit.*, p. 68.

enigma de la vida, el otro norte de su poesía, que ya se anuncia en el poema de mayor aliento de su primer libro: *Introducción a la tierra prometida:*

Hombres valientes nos han antecedido. Mujeres fuertes como los vientos
[de enero
que no decaen bajo la ardiente cólera del astro,
y aquí dejaron sus cuerpos para nutrir tu resistencia desde los pies.

Diez años después de escritos estos versos, tras larga y difícil gestación, Pablo Antonio nos da el poema que mejor revela su condición de hombre, consciente de su transitoriedad, pero sabedor también de que en Cristo está la esperanza de resurrección: *Canto temporal.* En este extraordinario y lacerante poema autobiográfico, producto del impacto de la segunda guerra mundial, Pablo Antonio vuelca su cosmovisión, que parte del limo perecedero y se eleva hasta la llaga del costado. «Es, dice su crítico Gloria Guardia de Alfaro, cuando el hombre rechaza aquellos sueños de verdades universales e inmutables —que él creyó encontrar en la Tierra misma y que tan bien y detalladamente describe en su *Introducción a la tierra prometida*— y acepta su condición limitada, yerma y excluida del paraíso con verdadera valentía, sin recurrir a muletas externas ni a sueños utópicos para, luego, llegar al estadio más alto, que es el encuentro con Cristo» (14):

Un Dios entre las venas, un inmenso alimento
que sature y trascienda la densidad de mi ser,
que me entregue el Amor y sus vivos enlaces,
un Dios entre la frente y entre los cielos, dadme.

Desde entonces Cristo está presente en la poesía de Pablo Antonio. A la cuerda nacionalista se une la cuerda cristiana: «el canto patrio con el salmo religioso». Y como en él lo nacional es lo americano, su poesía rezuma un americanismo cristiano que ha hecho decir al gran crítico y poeta español José María Valverde que «entre el americanismo sombrío y feroz de Neruda y el desamparado y trágico de Vallejo surge el americanismo cristiano de Cuadra: su poesía vive la tierra con fe, con serenidad, con alegre ironía en la palabra, pero no por ello es ajena al dolor de su pueblo, sino solidaria con su esperanza».

Recién amanecido a la fe y a la gracia, el poeta, jubiloso de su encuentro con Cristo, compone su *Libro de horas* a la manera de los

(14) Gloria Guardia de Alfaro: *Estudio sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra.* Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1971, p. 38.

libros de oración medievales, para deleitarse con los nuevos goces que su alma experimenta. El primer himno del libro nace de su acendrada devoción mariana:

... ...
Los ojos de Nuestra Señora eran azules en la anunciación.
... ...
Oh cielo de mirar, ave María:
vuelo de azul y fe tan transparente
que el Señor es contigo y bendita Tú eres
entre todas las auroras que cantan tu pupila...
... ...
Los ojos de Nuestra Señora eran verdes en la Navidad
Dios te salve, María, congregación de los trigales;
y en tus ojos la uva prepara su vendimia
y en tu mirada pasta sonrisas el Cordero.
... ...
Los ojos de nuestra Señora eran negros en la pasión;
... ...
¿De qué remoto llanto baja tanta pesadumbre?...
¡Descienden desde Abel las aguas del lamento,
y atraviesa sus ojos el dolor de la historia
como río funeral en prolongada noche!...

Para algunos críticos, lo más original de Pablo Antonio está en su poesía de la tierra. Buen ejemplo de ella es su *Himno nacional en vísperas de la luz,* donde con desbordante optimismo recrea su patria pequeña e invita a la gente sencilla a participar en esa maravillosa aventura:

mi dulce país arregla su porción de paisaje:
Tenemos este quehacer, esta palabra entre todos...
Voy recorriendo a tantos, llamando a cuantos tienen ganado su silencio:
A ti, José Muñoz, carpintero de oficio, que sabes hacer mi mesa,
toma este lucero. Sale a guiar su hora. ¡Arréglalo!
Y tú, Martín Zepeda, pues vas de caminante, arrea
estos pájaros. Dales canto o diles
lo que sabes del pan y la guitarra.
Y a ti, Pedro Canisal, vaquero, muchacho agreste:
ensilla el horizonte, monta al final la noche, ¡dómala!...
Todos sueñen. Todos muestren que están conmigo haciendo
este futuro día, esbelto y sin zozobras.

El cristianismo que Pablo Antonio quiere para su patria es el de los albores de la fe cristiana, el de los primeros seguidores de Jesús. «El poeta quiere llegar a la luz, a la claridad radiante de aquella Iglesia de antaño que parecía reflejar la edad de la inocencia del hombre, donde Cristo era el Padre misericordioso, el hombre hecho de tierra y tiempo, el ser ubicado en la historia, el compañero de angustias y

dolores» (15). En esta forma de concebir el cristianismo Pablo Antonio Cuadra se anticipa a lo que hoy llamamos «espíritu postconciliar». La Iglesia trata ahora de volver a sus fuentes primigenias y ser realmente la Iglesia de los pobres, de los desposeídos, de los marginados. A éstos es a quienes convoca Jesús en el inefable poema de Pablo Antonio: *Cristo en la tarde:*

Para vosotros que veis descender el sol y os devora el silencio
—desposeídos, tristes errabundos—
para vosotros los marginales
—desvalidos de los crepúsculos, andantes sin retorno—
ésta es la hora en que Yo he sido descendido hasta mi ocaso.
Bajan mi cuerpo con el vuestro
y Yo comparto con vosotros mi última tarde.
¡Oh, venid! He vaciado de sangre mi corazón
para dar lugar a que los hombres reclinen su pesadumbre.

Eliot, Whitman, Vallejo, Neruda, Claudel, la Biblia, el propio Rubén, podríamos mencionar como posibles influencias en estos cantos si no fuera porque aún aceptando esa posibilidad el mensaje que Pablo Antonio nos trasmite trasciende esas y otras influencias.

Varias experiencias personales (la muerte de Joaquín Pasos, el nacimiento de uno de sus hijos) dejan profunda huella en Pablo Antonio y abren el camino de *Poemas con un crepúsculo a cuestas.* A esta colección pertenece el magistral canto *El hijo del hombre,* que sus críticos justamente consideran como de lo mejor que ha escrito hasta ahora: «... por su desgarrada autenticidad —asegura Fernando Quiñones—, de hondas raíces metafísicas, y mantenida a lo largo de la extensa pieza, constituye uno de los mayores logros poéticos de Pablo Antonio Cuadra. Expresión tremante, hallazgos lingüísticos y expresivos casi en ininterrumpida sucesión se asocian a la poética y humana veracidad de *El hijo del hombre,* en nuestro criterio uno de los textos más interesantes de la poesía centroamericana moderna» (16).

Debo decir tu esencia. Detener la circulación del canto
—suspenso, acaso ya en derrota—
cuando sobre la sábana y la sangre aspiras
este aire de hombre y gritas ¡Oh desvalido mendrugo
de la tierra; caído, preliminar, gusano!

Guirnalda del año y *El jaguar y la luna* confirman el afán de Pablo Antonio de reconstruir nuestra nacionalidad desde sus más profundas raíces y situar al nicaragüense en medio de su propia historia, como

(15) Gloria Guardia de Alfaro, *op. cit.*, p. 133.

(16) Fernando Quiñones: «Crónica de poesía». *Revista Cuadernos Hispanoamericanos* número 180. Madrid, diciembre de 1964, p. 522.

protagonista de su acontecer, que para el poeta, en última instancia, no es más que el «trayecto ascensional» hacia Dios. Mas ahora no se trata del entusiasmo juvenil de los *Poemas nicaragüenses*, es el intento deliberado de fusionar las «dos mitades dialogantes y beligerantes» que coexisten en el nicaragüense: la indígena y la cristiana.

En *Guirnalda del año*, calendario poético donde aparecen juntos personajes de la mitología clásica y deidades precolombinas, el poeta canta, bajo el símbolo de los meses del año, acontecimientos de nuestra historia. Nadie ha expresado mejor la genealogía de la nacionalidad nicaragüense, alimentada por distintas culturas y sustentada en diversas sangres, que nuestro poeta en su *Códice de abril:*

Este es el linaje de Abril, hijo de Marzo, el Guerrillero
hijo de Sandino y de Blanca, de Yalí, de las Segovias
a quien engendró Andrés Castro, el hijo de Septiembre
a quien engendró Amadís, el Caballero
a quien engendró Cifar, el Navegante.
Y por generación de mujer Abril desciende de Citralli:
la del cesto de flores
—de la Casa del Rey o Casa de la Estrella—
a quien engendró Topiltzin,
a quien engendró Quetzalcoatl,
a quien engedró Ehecatl, el Viento,
—el «Encendido»— en cuya antorcha
arden el deleite y la muerte.

El cuarto mes del año, mes de los pájaros, cuando en Nicaragua las llamas abrazan los potreros, es, a la vez, deidad aborigen y creadora:

y dio su ramillete de oro a la cola de la «Oropéndola».
Dotó de su copete escarlata al picapalo «Carpintero»...
Obra suya el «Guacamayo», y la «Lapa» de Occidente,
el «Chocoyo», el «Gurrión», el «Güis» y los irisados
«Siete-colores» que amaron las niñas chorotegas.

Abril es también quien enciende los doce vientos:

los cuatro grandes que oyen las órdenes del Rey
y los vientos menores que recrean a los enamorados.

Abril, mes ardiente, es el mes de las revoluciones:

... Abril levantó sus flores hirientes
y alzó a la multitud contra el palacio del tirano.

Es el mancebo generoso que levanta la tea de la rebelión para que de las cenizas surjan, purificados, la libertad y el hombre nuevo. Muere fusilado:

... contra la dura espalda del tiempo,
contra el adverso muro
balas perforaron la antiquísima sombra.

El poema *Noviembre*, mes de los difuntos, está evidentemente dedicado al héroe de las Segovias. La muerte del guerrillero es llorada por medio de símbolos aborígenes, como el de la rosa que representa la muerte por sacrificio:

El guerrillero muerto fue llevado a su cabaña
y sólo una rosa roja lenta se repite
en las ánforas indias.

En estos poemas Pablo Antonio se eleva de lo nacional a lo americano o, mejor dicho, da con lo americano en lo nicaragüense. «Nicaragüense, y por este camino hondamente americana —américo-hispana—, es su poesía, anota José Olivio Jiménez. Y lo es tanto en los aspectos temáticos (firme defensa nacionalista, que se yergue rebelde ante toda extraña injerencia imperialista, aunque en un ademán limpio de adherencias partidistas; preocupación social por los humildes, los desposeídos y los campesinos; recreación estilizada de mitos y asuntos precolombinos, etc.) como, sobre todo en la sensibilidad y el lenguaje con que aquellos temas son sentidos y expresados. Y junto a esta amplia faceta, otra de mayor penetración y universalidad: la inquietud por el destino trascendente del hombre, a la que da una arraigada solución cristiana, heredero en esta línea de la más auténtica estirpe hispánica» (17).

De *El jaguar y la luna* el mismo Pablo Antonio ha dicho: «Es el libro de poemas más original, aboriginal y mío. Está arrancado directamente, no de lo literario, sino de las formas pictóricas de nuestros dibujos en cerámicas precolombinas» (18). Poemas concisos, a propósito como para que puedan escribirse en cerámica, extraídos del legado indio para «devolver a la poesía su mágico destino de creadora de mitos», están hechos de la misma sustancia de *Poemas nicaragüenses* y *Guirnalda del año.* De ahí que los recorra igual ansiedad anímica, sin faltar la punzante ironía.

Antes de la aparición de los *Cantos de Cifar*, Gloria Guardia de Alfaro escribió, como conclusión de su tesis doctoral sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio, publicada por la Editorial Gredos, de Madrid, que: «El poeta nunca cesa en su labor de recrearse. Podemos decir sin temor a la exageración que Pablo Antonio Cuadra resu-

(17) José Olivio Jiménez: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970.* Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1971, p. 430.

(18) Pablo Antonio Cuadra, citado por Gloria Guardia de Alfaro, *op. cit.*, p. 171.

cita en cada nuevo libro de poemas» (19). *Cantos de Cifar,* el último libro, por ahora, de Pablo Antonio Cuadra comprueba el acierto de este juicio.

Con este canto épico a nuestra Mar Dulce y a sus «ulises criollos» Pablo Antonio, como le dijera con entusiasmo no disimulado el poeta José María Valverde, ha «ganado una batalla nueva que, para quien sea capaz de verlo, cambia la situación y naturaleza de la poesía en español...» Se trata de la batalla de la narrativa, pues Pablo Antonio ha hecho en verso lo que debía haber sido hecho en novela. «Tú, le dice Valverde, majestuosamente despectivo con las convenciones, y a la vez narrador de raza, lo has hecho en verso espléndidamente. Te aplaudo y te envidio de veras» (20).

Cifar, el Navegante, encarna en un humilde marginado de esos que pueblan nuestro Gran Lago y realizan la hazaña cotidiana de vivir del riesgo y la intrepidez. Cifar Guevara es un héroe de carne y hueso, nacido en una isla «pequeña como la mano de un dios indígena».

El maestro de Tarca, sabio y conceptuoso, sentado en la piedra del Aguila, le enseña a través de la vida los secretos del mar:

Es conveniente,
es recto
que el marino
tenga cogidas
las cosas por su nombre.

Toda la poesía, realidad y leyenda, de nuestro Cocibolca está ahí, en medio de la tragedia y el dolor de sus pobladores (Cifar, alias «el Chachero», su mujer y su hija Ubaldina; Juan de Dios Mora, Felipe Potoy y Sinforosa Salablanca, su mujer; Leónidas Cruz, Pascasio, Eladio, Cristóbal, Magdalena, Mirna, la Cadejo, la Burbujita y la Tamborilera) para quienes la existencia es una aventura a la que parten con alegría:

Dijo la madre a Cifar
¡Deja las aguas!
Sonó Cifar el caracol
y riéndose exclamó:
—El Lago es aventura.
—Prefieres, dijo ella,
lo temerario a lo seguro
—Prefiero
lo extraño a lo conocido.

---

(19) Gloria Guardia de Alfaro, *op. cit.,* p. 240.

(20) José María Valverde: «Mesa Redonda sobre Cifar». *La Prensa* (Managua, Nicaragua), 11 de junio de 1972, sec. La Prensa Literaria, p. 4 LPL.

Con *Cantos de Cifar,* dice Francisco Arellano, la poesía de Pablo Antonio Cuadra llega a un nuevo estadio... El libro entero está tocado por un paisaje encantado y por leyendas magnéticas que al querer desmitificarlas se transforman en otras realidades increíbles del mundo americano» (21). Igual observación hace Jacinto Herrero al presentar la obra: el intento desmitificador del principio, al encarnar a Cifar el Navegante en un anónimo hombre de la Mar Dulce nicaragüense, a fuerza de gracia poética, se muerde la cola y «se convierte no ya en un trozo real de la América Hispana, sino en un nuevo símbolo o mito».

El mito regresa en el poema final cuando «todo parece griego» y Casandra, reclinada en la playa, profetiza:

la gloria
y el dolor, mientras la luna
emana su orfandad.

Y es que «el hombre, nos advierte Pedro Miguel Lamet, aun en la insostenible situación de miseria, no puede vivir sin mito» (22).

☆

Como dramaturgo, Pablo Antonio tiene en su haber una de las obras de teatro de mayor sabor nicaragüense: *Por los caminos van los campesinos...*, que, escrita y puesta en escena en 1936, conserva su actualidad y despierta siempre la emoción patriótica, como lo demuestra el éxito de sus recientes presentaciones y de su adaptación a la televisión.

Capítulo aparte merecería el estudio de la prosa de Pablo Antonio Cuadra. Gran maestro en su manejo, la prosa de Pablo Antonio está inundada de poesía. La imagen, la metáfora oportuna, saltan en cada línea dándonos una de las mejores prosas de hispanoamérica, que se lee con deleitación, así se trate de la que escribe «de corazón a mano» o «de la que va de la mente a la tecla», como sus *Escritos a máquina,* que los nicaragüenses esperamos semana a semana en la edición dominical de *La Prensa* para disfrutar de un trozo de buena prosa castellana.

---

(21) Francisco Arellano: «Mesa Redonda sobre Cifar». *La Prensa* (Managua, Nicaragua), 11 de junio de 1972, sec. La Prensa Literaria, p. 4 LPL.

(22) Pedro Miguel Lamet: *Revista Reseña* núm. 49, noviembre 1971, Madrid, España. Reproducido en Mesa Redonda sobre Cifar, en el número citado de la Prensa Literaria, p. 5, LPL.

Varios ensayos literarios de alta calidad integran también la caudalosa obra de nuestro homenajeado. *Torres de Dios,* que incluye sus «Memorias del movimiento de vanguardia», y su magnífico discurso leído con motivo de su recepción como miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua, correspondiente a la Real Española, en julio de 1945. Pablo Antonio, fundador de la antiacademia nicaragüense, ingresa en la Academia, de la que ahora es director, leyendo precisamente una estupenda *Introducción al pensamiento vivo de Rubén Darío* y, para que la ironía sea completa, ocupa la silla «G», destinada a perpetuar la memoria de don Enrique Guzmán, el implacable crítico de Darío: «Don Enrique Guzmán representa el perfecto custodio del orden de la lengua. Rubén Darío es la aventura, la perfecta aventura conquistadora del verbo» (23).

En 1967 publica *El nicaragüense,* que lleva ya varias ediciones, verdadero *best-seller* de nuestra literatura. La obra es una colección de «Escritos a máquina», a través de los cuales Pablo Antonio Cuadra nos describe «la ironía y el drama de ser nicaragüense», dibujando los rasgos más acusados de nuestro pueblo: su naturaleza exódica, vagabunda e itinerante, de la que los pies fugitivos de Acahualinca representan el primer testimonio («abandonaremos nuestra patria y nuestra parentela porque ha dominado nuestra tierra un dios estéril»); la dualidad original «que obliga a la incesante empresa de unir, fusionar y dialogar»; su imaginación y fantasía desbordantes, «que, con mucha frecuencia, llega a la extravagancia barroca o a la fanfarronería»; su sobriedad en el vivir, que se refleja en la casa que habita; la simplicidad de la carreta que usa o del traje que le cubre (¿será que su espíritu nómada le mueve a construir una morada provisional y a privar de adornos su «casa peregrina y caminera» que es la carreta?); su gozo en la agudeza, la crítica punzante y la burla, que, generalmente, revierten contra sí mismo y su tierra (¿o será éste un modo de evadir la dura realidad que le agobia?); su extraversión («el nicaragüense es un pueblo con el armario abierto»), etc.

Esta obra, primera y hasta ahora única aproximación al estudio de nuestro ser, debería constituir acicate para nuestros sociólogos y psicólogos, pues Pablo Antonio Cuadra les ha mostrado a nuestros científicos sociales el rico campo para la investigación que es el nicaragüense.

Como narrador, ha publicado varios trabajos, entre los que cabe citar su cuento *Agosto,* bien lograda estampa campesina digna de figurar en cualquier antología del cuento hispanoamericano, y *Vuelva,*

---

(23) Pablo Antonio Cuadra: *Torres de Dios,* p. 90.

güegüense, relato-bailete donde el más antiguo personaje de nuestro teatro popular regresa desajustado a nuestro tiempo, como los campesinos instalados en los barrios marginales de nuestras ciudades.

☆

Ajeno al quehacer literario, mis modestas glosas a la obra de Pablo Antonio Cuadra están lejos de ser las de un crítico experimentado o de un hombre de letras. La inmerecida distinción que me confiriera el comité organizador de este homenaje al encargarme las palabras de ofrecimiento, me movió a escribir esta apología a su obra, donde, interpretando el sentir de todos los aquí presentes, he tratado de reflejar el entusiasmo y admiración que nos suscita la labor literaria del escritor más importante que actualmente tiene Nicaragua.

Por eso, para terminar, séame permitido reproducir algunas opiniones sobre su obra de la crítica más autorizada, así como de nuestros propios escritores, incluyendo el sentir de las nuevas generaciones líricas, de las que Pablo Antonio ha sido y es maestro indisputable.

Traducido a varias lenguas (Thomas Merton tradujo al inglés algunos poemas de *El jaguar y la luna;* Francesco Tentori lo vertió al italiano y Manuel Bandeira al portugués), su obra ha merecido altos elogios no sólo en América, sino también en Europa. Fernand Verhesen, del Centro Internacional de Estudios Poéticos de Bélgica, sostiene: «Si yo escribiera un día (y lo haré, sin duda) un ensayo sobre el acceso al humanismo verdadero del hombre hispanoamericano, deberé hacer uno llamado, en primer lugar, a poetas como Pablo Antonio Cuadra, pues creo que su antología, más que una selección de poemas, es uno de los pilares del próximo humanismo de la América Latina.»

Luis Jiménez Martos, al comentar la selección *Poesía escogida,* de Pablo Antonio Cuadra, que nuestra Universidad Nacional publicó para inaugurar la Colección Poesía de la Editorial Universitaria, nos dice que: «El toque especial de Pablo Antonio Cuadra está, aparte su constante vocación de nicaragüense, en incorporar a la palabra poética el tono solemne y el conversacional (Vallejo al fondo), haciéndolos parte de lo mismo; en darle a lo cotidiano, desde el presente o desde la memoria, una profunda dimensión sin conceptualismo. En Pablo Antonio Cuadra la patria es, ante todo, sabor a tierra; el hombre es, ante todo, individuo» (24).

Stefan Baciú, buen conocedor de nuestra literatura, al reseñar para *La Estafeta Literaria,* de Madrid, el libro de Pablo Antonio Cua-

(24) Luis Jiménez Martos: *La Estafeta Literaria* núm. 432, Madrid, 15 de noviembre de 1969.

dra *Poesía*, que le valió el Premio Rubén Darío de Poesía Hispánica en 1964, califica la lírica de Pablo Antonio como «un caso singular que se eleva a una de las más altas cumbres de la poesía de nuestros días» (25).

El catedrático de la Universidad de Harvard Enrique Anderson Imbert, en su bien conocida obra *Historia de la literatura hispanoamericana*, dice de él que es «el más activo, el más productivo, el más regional» de nuestros escritores (26).

«Para una considerable parte de los críticos de poesía en castellano —afirma a su vez el joven poeta español Fernando Quiñones—, la de Pablo Antonio Cuadra es una de las voces más interesantes de la lírica hispanoamericana actual». Y agrega: «Al poeta nicaragüense débele Centroamérica la iniciación de una poética constancia de lo nativo, de lo indígena, de lo que Rubén dejó en silencio...» (27). (Lo demás es tuyo, demócrata Pablo Antonio.)

Entre nosotros, Ernesto Cardenal asegura que Pablo Antonio «ha llegado a ser el poeta del pueblo. Es el poeta de los desposeídos, de los errabundos y de los pobres. En medio del campo nicaragüense, su voz cristiana canta los retornos y la reunión de los dispersos y solitarios (...). Es hermoso que un país sea cantado así por un poeta» (28).

Guillermo Rothschuh coloca a Pablo Antonio Cuadra al final de la fila india de campistos que cruzan nuestros llanos: «... último caballero andante, Pablo Antonio Cuadra, padre y maestro mágico de una nueva generación, pionero de una nueva sensibilidad, quien andando y desandando los caminos de Nicaragua pregona y funda una escuela verdaderamente acrática...» «Enseñó a la juventud de Nicaragua a sentir y escribir en nicaragüense...» «No hay poeta nacido después de 1925 que no lleve, en bajo o alto relieve, huellas de su paso, alientos de su tesitura, astillas de su ancha madera nacional» (29).

Y así lo reconocen las nuevas generaciones recién llegadas al canto: Francisco Valle llama *pacto de himnos* a la poesía de Pablo Antonio, a quien tiene como «probablemente el mayor poeta vivo de Nicaragua». Horacio Peña, a su vez, nos dice que: «como el poeta tiene el empeño de construir un nuevo paisaje y un nuevo hombre,

---

(25) Stefan Baciú: «Pablo Antonio Cuadra, poeta de lo hispánico». *La Estafeta Literaria* número 345, Madrid, 4 de junio de 1966.

(26) Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954, p. 176.

(27) Fernando Quiñones: *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 180. Madrid, diciembre de 1964, p. 520.

(28) Ernesto Cardenal, *op. cit.*, p. 76.

(29) Guillermo Rothschuch: Artículo citado.

no quiere estar solo, sino que nos invita, nos quiere hacer partícipes de ese nuevo día, no tan sólo como espectadores, sino también como hacedores» (30). Jorge Eduardo Arellano reconoce que Pablo Antonio Cuadra «ha sido el eje alrededor del cual ha girado casi todo el movimiento cultural del país de los últimos cuarenta años... y ha impreso su sello particular a nuestra vida literaria, de la que ha sido su principal organizador» (31).

¿Qué poeta joven de Nicaragua no ha concurrido alguna vez a la cátedra permanente de literatura que Pablo Antonio imparte en su oficina del diario *La Prensa,* donde, con horario fijo, se atienden consultas literarias, caso quizá único en América Latina? ¿Qué nuevo valor de nuestras letras no ha sido estimulado, alentado y luego dado a conocer por Pablo Antonio desde las páginas de *La Prensa Literaria,* uno de los mejores suplementos culturales del continente, que nuestro homenajeado dirige desde hace muchos años?

Este es el hombre y su obra, en cuyo homenaje se congrega hoy la intelectualidad de Nicaragua. Un hombre que ha asumido, con toda conciencia de su responsabilidad, la función de poeta y escritor, es decir, de testigo de su tiempo y fiel intérprete de las angustias y esperanzas de su pueblo. Sabe muy bien Pablo Antonio que el escritor no puede guardar silencio ante lo que sucede a su alrededor, porque el escritor «es el ser dicente por antonomasia». Y Pablo Antonio ha cumplido bien con esa tremenda responsabilidad. Su pluma, hábil para el canto, es también afilado estilete en la denuncia social. Porque, como él mismo ha dicho: «La palabra nos compromete con el hombre, con su destino, con su evolución, con sus derechos, con su justicia, con su libertad» (32).

Este es Pablo Antonio Cuadra, que a los sesenta años cumplidos sigue siendo:

> *... lo sido. Por hombre verdadero.*
> *Soñador, por poeta, y estrellero.*
> *Por cristiano, de espinas coronado.*

CARLOS TÜNNERMANN BERNHEIM (rector de la Universidad Autónoma de NICARAGUA).

---

(30) Horacio Peña: «La poesía de Pablo Antonio Cuadra». *Revista Interamericana de Bibliografía* núm. 2, vol. XXI (abril-junio de 1971), p. 193.

(31) Jorge Eduardo Arellano: «Homenaje a Pablo Antonio Cuadra», *Revista «El Güegüence»* número 7, agosto, septiembre y octubre de 1971. Managua, Nicaragua.

(32) Pablo Antonio Cuadra en su «Escrito a máquina», publicado en *La Prensa* (Managua, Nicaragua) del 26 de noviembre de 1972.

LA POESIA DE JOSE CORONEL URTECHO

Entre los poetas hispanoamericanos reconocidos por los antólogos españoles (1), siempre ha figurado uno que, hasta hace pocos años, publicó su primer y único libro de versos. Se trata del nicaragüense José Coronel Urtecho, quien ha sido ante todo un inventor —un *incesante captador de rumbos nuevos*— y su obra: un incansable encuentro de formas; de ahí que nunca se haya considerado un poeta *de destino* capaz de satisfacer grandes ciclos creadores. Este carácter pionero explica, por tanto, la naturaleza de su poesía, de su expresión personal lograda en sus diversas exploraciones, por las cuales se le estima «poseedor de una de las mayores fuerzas poéticas del continente y de España» (2).

En sus poemas, sin embargo, no se cumple la tesis de Cesare Pavese de que el creador de un estilo resulta más exhaustivo y eficaz que sus epígonos. Porque Coronel Urtecho no explota con fácil confianza ni con refinados instrumentos la veta que descubre, sino que inmediatamente la abandona para buscar otras. Así, al cabo de medio siglo de ejercer el oficio (3), el rigor autocrítico lo llevó a reducir su verdadera obra a los más representativos de sus experimentos y logros en *Pol-a d'anánta katánta paránta* (4).

Bajo este título tomado de Homero —que significa «y por muchas subidas y caídas, vueltas y revueltas»— aparecen, de acuerdo con el criterio del autor, todos los hallazgos de su don poético: las *subidas;* no así sus desechados «fracasos» o *caídas,* dignas del innovador que se encuentra tras los primeros (5). Estos fueron distribuidos por él mismo en nueve secciones características atendiendo, más que a un orden cronológico, a cierta unidad temática. Pero inicia la primera sección con algo aparentemente insólito: dos traducciones.

---

(1) Véanse, por citar dos, a José María Valverde: *Antología de la poesía española e hispanoamericana,* tomo II, México, Renacimiento, pp. 403-407, y José Olivio Jiménez: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1918/1970,* Madrid, Alianza, 1931, pp. 336-345.

(2) Stefan Baciú: *168 horas de poesía...* Libro del mes de *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano,* Managua, vol. XVII, núm. 81, 1967, p. 25.

(3) Al 8 de abril de 1920 se remonta su primera publicación en verso en *El Correo de Granada,* Nicaragua.

(4) Prólogo de Ernesto Gutiérrez, León, Universitaria, 1970 (Colección Poesía 4), 217 pp.

(5) Alguna vez dedicaremos unas páginas a sus no pocos «desechos» poéticos que, con los seleccionados en *Pol-la d'anánta katánta paránta,* comenzamos a recoger en 1964.

1. «LA POESIA»

La primera sección, titulada «La poesía», comienza, pues, con los textos de Marianne Moore y Delmore Schwartz, que Coronel Urtecho hace suyos para ilustrar su *ars poética,* que, según el prologuista Ernesto Gutiérrez, *marca un punto de cambio en la actitud de los poetas en relación a la poesía, desposeyéndola de toda solemnidad y decorativismo, haciendo a un lado los ecos hímnicos con que la había impregnado el modernismo, y presentándola jubilosa, lúdica y genuina pero siempre deleitable y mágica* (6). «La poesía», de Moore, y «El reino de la poesía», de Schwartz, en efecto, exponen eso y mucho más, sobre todo el último.

En la «Oda a Rubén Darío», «Contrarrima» y «Obra maestra» —que completan esa sección— el propio Coronel Urtecho expresa la misma actitud que data de los años veinte, cuando rechazaba el pasado poético inmediato —en concreto el rubendarismo— y desarrollaba los elementos de la poesía de vanguardia. Basado en su experiencia personal con la de Darío, en la «Oda» citada encierra el concepto superficial que en aquel momento tenía sobre el máximo representante del modernismo: que era un simple decorador. Durante sus años de colegio, el joven poeta había empleado en sus versos las elegantes prendas darianas. Por eso, después de negar las falsas imágenes que del maestro habían hecho sus discípulos serviles («Soy el asesino de tus retratos»), afirma:

He tenido una reyerta
con el ladrón de tus corbatas
(yo mismo cuando iba a la escuela)
el cual me ha roto tus ritmos
con puñetazos en las orejas.

Luchó contra sí mismo, como se ve, ya inmerso en la *poesía nueva.* Esta hizo desaparecer sus recursos ornamentales con poemas a los que no estaban habituados sus tímpanos. De manera que los continuos desengaños —rompía muchas composiciones— y el vasto aprendizaje de literaturas extranjeras —en especial de la norteamericana moderna— fueron royendo, como lo hacen los ratones, el símbolo de esa afición decorativa: su *bombín.* Todo ello lo experimentó en 1925, o ese año —el segundo de su permanencia en San Francisco de California y durante el cual compuso la «Oda»— terminaron los roedores su labor. Es lo que revela cuando, en nombre de la nueva estética, saluda al maestro:

---

(6) *Pol-la d'anánta katánta paránta, op. cit.,* XIII-XVI.

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte i cin-
co. Amén.

La misma posición de la «Oda», primer manifiesto de toda una generación, concibió la «Contrarrima», también de 1925, la cual confirma la defunción de las princesas cantadas por Darío; y «Obra maestra», de 1928, ingenioso ejemplo de poesía caligráfica, que transmite «el verdadero poema de la explosión del esfuerzo que todo mortal ha conocido y no se ha dado cuenta de él» (7).

2. «PARQUES»

Simultáneamente a esos testimonios juveniles de expresión nueva, Coronel Urtecho ensayaba en los «Parques» una novedosa orquestación y cierta intrepidez metafórica, influenciada por los principios *imaginistas* que sustentaba Ezra Pound desde 1912. En dichos poemas, tres de los cuales recoge como muestras en la segunda sección, las abundantes comparaciones veloces y evocaciones literarias se armonizan con las asociaciones de ideas y objetos consiguiendo un equilibrio dirigido por la más sugerente concentración. Así, las focas le recuerdan las sirenas mitológicas: *Debajo de la flor de las sombrillas / cultivaremos las avispas locas / mientras la arena en la playa brilla / con las sirenas que se hicieron focas* (8).

Casi todas las etapas de la poesía coroneliana, como veremos, giran alrededor de un *leitmotiv:* el amor a la mujer que en los «Parques» no existe; lo que se da es una intención de enamorado en potencia: *La novia que yo tenga una mañana / de parque musical y besos breves / me ofrecerá tal vez una manzana / de culpa original por faltas leves* («Parque núm. 2»).

Para entonces su autor buscaba en la poesía norteamericana el reflejo de la mujer «americana» porque, según él, la poesía y la mujer eran dos manifestaciones de la misma belleza, y la primera la expresión más trascendental y pura del amor a la mujer. Y algo de ese amor se encuentra en las novias y chicas de los «Parques». En el número 1, por ejemplo, las de un colegio desean que llegue el príncipe

(7) «Notas a los poemas gráficos», *Vanguardia,* 2.ª época, núm. 14 (1932), reproducido en *Ventana,* León, Nicaragua, año 2, núm. 11 (1962).

(8) «Parque número 2», que puede leerse, con el número 5, en la antología de Valverde, páginas 406-407.

de sus sueños, pero el sol les anuncia que no vendrá, con lo cual la ropa tendida en los alambres sustituye sus ilusiones vacías:

y los perales reparten corazones
a las internas de la escuela vecina,

que asoman sus asombros a los balcones
mientras el sol —una abadesa de zarzuela—
cuelga de unos alambres los pantalones
del Príncipe Cumiche, sin portañuela.

Por otra parte, el temperamento de todo creador tiene una resonancia inconfundible en su obra. Todo poeta tiende a concebir la vida de una manera o de otra. En los «Parques» se observa una concepción jocosa de la misma. Esta la podemos concebir de muchísimas maneras: optimista, seria, triste, etc.: *La vida tiene innumerables caras / como la novia que soñamos todos,* dice en el «Parque número 10» Coronel Urtecho, cuya juventud —saturada de humor y alegría, indiferencia y lucidez— ignora, o quiere ignorar, la seriedad de la vida. Por eso, caprichosamente, inventa una nueva bisutería: parejas y arbolillos, flores y champaña, miradas y niños, cucharas y papanatas, espejos y ratones, cristales y estrellas, sombreros y elefantes, casetas de baño y caracoles, jirafas y chimeneas, etc., todo al controlado azar.

En los «Parques», además, es determinante el sentido deportivo de la poesía, común a muchos de los vanguardistas de esa época. A la poesía se le consideraba como una actividad deportiva. «Hoy se escribe por *sport* —escribía Luis Alberto Cabrales—, antaño por *fazer et dar alegría»* (9). Colocada en su momento histórico, esta colección obedece a un estado transitorio de entrenamiento del poeta y comunica una inolvidable fugacidad viajera.

3. «ODAS Y CANCIONES»

La tercera sección, «Odas y Canciones», constituye su etapa popular: nueve poemas de los muchos que escribió entre 1931 y 1932 practicando la idea del movimiento nicaragüense de vanguardia de dar con una poesía vernácula que llegase al pueblo. Esto lo consiguió totalmente en cuanto a que tales poemas se entienden con facilidad. Pero los mismos no son elementales en su forma ni simples en su pensamiento, que es lo que distingue, en esencia, a la poesía popular propiamente dicha, como el romancero español y la poesía gauchesca.

(9) «Parques de Coronel Urtecho». *La Semana,* Managua, 2.ª época, núm. 45, 20 de junio de 1928.

Al contrario: bien planeados, se ejecutan sorprendentemente. En efecto: la «Oda al Mombacho» es una crítica antiburguesa, la «Oda a la torre de la Merced» se destaca por su hábil construcción y la canción «Luna de palo» conserva su bien lograda ternura.

El más efectivo de todos es, sin embargo, la «Pequeña oda a tío coyote», inspirada en uno de los cuentos de camino nicaragüenses: las aventuras de tío conejo y tío coyote. Este, cuyo origen mítico se remonta a la luna, es engañado constantemente por su amigo en las travesuras que le induce a realizar juntos. Luego tío conejo le propone comer el queso que se encuentra en el fondo de una poza —la luna reflejada— y le dice que es necesario beberse toda el agua para secarla, acción que el mismo tío conejo disimula —arrimando nada más la trompa al agua— y deja que tío coyote reviente. Tal desenlace no lo tiene su «Oda», que eleva universalmente la muerte de tío coyote, quien se ahoga buceando la grandeza de la luna y por eso le llama «el animal quijote» (10).

Por lo demás, Coronel Urtecho continúa explotando su veta humorística (las odas ya apuntadas); hace malabarismos con las palabras («Cantada» y «El molino», antecedente del tema *doméstico* que preferirá más tarde), acierta en el cuento infantil «Plenilunio» y en la *tanka* «Garza»: «Alta / Alba / Alada / Garza»; emplea la rima mágica y seductoramente estableciendo la concepción del poeta como prestidigitador capaz de sacarse del pecho una paloma o cualquier cosa de la manga: *Yo pudiera sacar de ti lo que quisiera: / una flor / una fiera / como el prestidigitador de su chistera,* le dice al Mombacho; y reacciona contra los que creían que la belleza no puede expresarse con vocablos «vulgares», aún no incorporados al lenguaje poético.

4. «IDILIO EN CUATRO ENDECHAS»

Si la etapa popular obedeció a una búsqueda colectiva, preconizada por el grupo de vanguardia, la siguiente fue individual e influida por un cambio profundo en la vida del poeta. Fracasados sus sueños políticos al comenzar la década del cuarenta, y viendo la vida desengañada y serenamente, buscó una armonía expresiva y equilibrada, correcta y justa. Así surgieron su famoso «Idilio en cuatro endechas» y sus «Sonetos de uso doméstico». Pero en la cuarta sección recoge solamente, como lo merece, al primero.

---

(10) «Sobre este bastidor folklórico, Coronel Urtecho borda una figura cómica: tío coyote será un ilusionado, como don Quijote, como el poeta chino Li-Tai-Po: «Y allí comienza su gloria / donde su pena termina! // También así murió / Li-Tai-Pó/poeta de China». Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit: *Literatura Hispanoamericana.* Antología e introducción histórica. Nueva York, Rihart and Winston, 1960, p. 670.

Novedoso, clásico y maestro, el «Idilio» es un texto perdurable e instaura un estilo nuevo e inimitable. Entre sus principales elementos vale la pena señalar su ritmo interior —el del movimiento de los trenes— y, no obstante, su brutal erotismo, el sentimiento de la proximidad humana sentida como alejamiento, frecuente en la lírica moderna: *lejos estás de mí, si estás conmigo.*

5. «SONETOS DE USO DOMESTICO»

«Libre ya del amor que aturde y ciega», como confiesa en el primer endecasílabo con que inicia la quinta sección, el poeta encontró en los «Sonetos de uso doméstico» la sencillez y claridad que se había propuesto al reaccionar contra «los excesos de la poesía moderna (la misma, parece mentira, que don Juan de Mena llamaba en su tiempo: *de la poesía moderna abusiva)*», según sus propias palabras (11). Decidió, pues, cantar a su mujer («Mater amabilis»), una de sus *bellas hazañas* («La cazadora»), sus quehaceres de *diosa campestre* («Rústica conjux») y pedir su regreso («Ausencia de la esposa» y «Soneto para invitar a María a volver de San Francisco del Río»); en general: poetizar la *verdad cuotidiana* de su propia experiencia («La paloma», «Vida del poeta en el campo», «A un roble tarde florecido», «Nihil novum» y «Credo»).

En los sonetos a su compañera, Coronel Urtecho es trascendido como individuo por el amor e integra con ella una unidad absoluta y vital:

Si mi vida no es mía, sino tuya,
Y tu vida no es tuya, sino mía,
Separados morimos cada día
Sin que esta larga muerte se concluya.

Hora es que el uno al otro restituya
Esa vida del otro que vivía,
Y tenga cada cual la que tenía
Otra vez en el otro como suya.

Mira pues, vida mía, que te espero
Y de esa espera vivo mientras muera
La muerte que, sin ti, contigo muero.

Este «Soneto para invitar a María a volver de San Francisco del Río» concluye con un llamado semejante al del «Ausencia de la esposa», en el cual la lejanía y la soledad son menos intensas, pues el poeta experimenta que *Contigo el mundo entero es nuestra casa / a cuya*

(11) De una carta al poeta Angel Martínez Baigorri, S. J., fechada el 12 de marzo de 1941.

vera el tiempo lento pasa; pero en el que hemos transcrito casi íntegro la soledad lo vence por completo y, para que vuelva a completarse, la llama con más deseo de eternidad:

Ven, mi vida, a juntar vida con vida
Para que vuelva a ser la vida que era
Que la vida a la vida a la vida convida.

Los tres sonetos titulados «La paloma», «Vida del poeta en el campo» y «Sol de invierno» no se limitan a ser simples ejercicios: los primeros —afirma Gutiérrez— «son una hazaña técnica, al lograr la exacta descripción de un suceso, dándole un nuevo aspecto a un hecho cotidiano y vulgar» (12); el tercero, según él mismo, «es la graciosa realización de un tema insólito» (13), y el cuarto demuestra una vez más el sabio manejo de la forma más genuina de la poesía tradicional. Todos, en fin, le asignan un lugar indiscutible entre los más altos sonetistas castellanos. Por algo han sido incluidos en antologías universales (14) y valorados con justicia: tras un minucioso examen, efectivamente, «A un roble tarde florecido» supera en fuerza descriptiva y contenido poético su fuente —«A un olmo seco» de Antonio Machado— y «Nihil Novum» es más directo, desenvuelto y eficaz que el de Miguel de Unamuno del mismo título (15).

Insistiendo en estos cotejos, agregamos otro: el «Credo», de Coronel Urtecho, con el «Credo», de Miguel Angel Asturias (16). El primero confirma la fe en el creador providente del universo y su dosis poética está bien repartida; el segundo confirma la fe en la Libertad y en el Libertador Simón Bolívar, y, aunque bien repartido, no obtiene un completo equilibrio, resultando menos perfecto que el anterior: aprovecha la estructura del credo católico para dar testimonio de su preocupación por la libertad de sus hermanos americanos. Si en aquél hay trascendencia metafísica y la naturaleza lo abarca, en éste hay inquietud libertaria y la redención popular, apenas insinuada, forma parte de él. El del guatemalteco tiene un ritmo suelto, sin retórica, y no pasa de ser una invocación; el del nicaragüense está construido con vocablos comunes y soluciona, a través de la fe y la esperanza, la angustia existencial del autor.

---

(12) *Pol-la d'anánta katánta paránta,* XV.

(13) Id.

(14) Por ejemplo «La cazadora» en la de Miguel Brascó: *Antología universal de la poesía,* 2.ª ed. (Buenos Aires). Castelvi, S. A., p. 190, superior desde luego al soneto titulado igualmente del poeta mejicano José Joaquín Pasado (1801-1861). Véase *Antología general de la poesía mexicana.* Edición a cargo de Agustín del Saz. Barcelona, Bruguera, 1972, p. 112.

(15) Luis Alberto Cabrales: «Un complejo hispanoamericano. Coronel, Unamuno, Machado». *La Prensa Literaria,* Managua, 10 de mayo de 1968.

(16) No hace falta detallar bibliográficamente los conocidos textos de Machado, Unamuno y del nobel centroamericano.

6. «COMETA DE RAMOS TRISTES»

En la segunda mitad de la década del cuarenta surgió su etapa «Cometa de ramos tristes» —infiel transcripción de unos versos de Alfonso Alvarez de Villasandino— alumbrada por el cometa de la segunda guerra mundial: *Porque hay sangre en la tarde / tras de nubes de plomo / y sustancias sin forma / sobre la mar de sangre,* comienza aludiendo a las muertes en «Crepúsculo con una estrella al fin», el primero de esta media docena de poemas —sexta sección de su libro—, en la cual hay un dominio absoluto del material de los sueños. El surrealismo de esta colección no es una receta, sino una vivencia; no es un recurso artificioso, sino una expresión natural lograda a fuerza de intensidad.

En «Líneas escritas en una enfermedad» presenta el clarividente desconcierto de su conflicto e invoca a la Virgen, ya que también «Cometa de ramos tristes» es profundamente cristiana. «Retrato de la mujer de tu prójimo», el viaje más largo a su mundo onírico, lo inicia con imágenes delirantes y visuales, todas eróticas; interrumpe su sueño y continúa en prosa —sin que se le escape «el movimiento sin sentido de las cosas»—, construye un soneto descriptivo y vuelve a la prosa anterior para hundirse de nuevo en el misterio del subconsciente y encontrar la salvación en los dogmas de la fe («palabras rojas como boyas») cuando triunfe la muerte: *Gana el gusano / la batalla de la mano.*

Igual densidad posee «Hipótesis de tu cuerpo», su mayor irrupción en la carne de la mujer («tengo mi casa ahí donde mi araña») y penetra a tal grado que inventa palabras inusitadas en el idioma: *Tesómosme, Mesómoste / Cávote sepultura en mi otro sexo / Cávame sepultura en tu otro sexo. / Muéreme Vívote Víveme Muérote / No nos distingo / Sésamo.* Más que en estos hallazgos novolingüistas, la novedad de su lenguaje original o la originalidad de su nuevo lenguaje radica en el uso del *asindeton* (ausencia completa de conjunciones), como puede apreciarse en «Lo dicho, dicho», toda concentración y pureza amorosas. Así, la mujer es lo infernal y lo celeste, vacío y cuerpo sólido, abismo y realidad absoluta; en síntesis: estrella y centro del universo para condenarse o salvarse: *quiero el eje del mundo en que tú giras / y tu estrella natal sexo de fuego.* Finalmente, «Te he saludado al río» cierra esta sección con las mismas novedades expresivas.

7. «INTERMEZZO CHINFONICO»

En la séptima, «Intermezzo chinfónico», Coronel Urtecho inserta dos textos: la parte central de su obra de teatro *La Petenera* (1938), y la segunda versión poemática, escrita con Joaquín Pasos en 1931, de la «Chinfonía burguesa». Ambos se basan en un descubrimiento: la rima en serie —o reiterativa— y su valor sugerente, elementos de algunos vestigios de poesía popular; así nació la rima *chinfónica,* adecuada para los temas bufos y burlescos.

El fragmento de la primera, en la cual constituía también el *intermezzo chinfónico,* es aún gracioso e ingenuo: después de permanecer prisionera en una jaula y casada con «El oso», la petenera es liberada por un trovador, a quien le dice:

Llévame de las manos hasta los llanos
Llévame de los ojos a los rastrojos
Llévame de los pechos a los barbechos
Llévame de las pestañas a las montañas
Llévame de la cintura a la llanura de la ternura.

Por el viejo camino del molino,
por el camino de las brevas nuevas,
sin preguntar dónde me llevas
yo seguiré el camino de tu destino.

¡Ay, Trovador, Trovador!

Yo sin ser adivina lo adivino:
ese camino con sonar de mar,
ese camino con olor de flor,
ese camino con sabor de vino
es el camino del amor.

Lo mismo puede afirmarse de la «Chinfonía burguesa», que, hacia 1935, fue convertida por sus autores en obra de teatro.

8. «VARIA»

En la octava sección reúne poemas fechados en años distintos: desde 1931 («San Carlos»), hasta 1967 («Autorretrato»); casi todos *exterioristas,* se originan, como su poesía en general, de cuatro fuentes creadoras: la vida en el campo, la trascendencia religiosa, la experiencia y relación literarias y el amor a la mujer.

Por citar algunos, señalemos que «Oyendo el canto de las poponé y las ranas», «Ciudad Quesada» y «Febrero en la Azucena» incorpo-

ran poéticamente la fauna y flora de la *terra incognita* del río San Juan: el primero se inspira en los cantos de las *poponé* —aves cantoras del atardecer—, cuyo sonido estructura los versos; el segundo transforma en poesía un pueblo costarricense recurriendo a lo que el ojo abarca, a estadísticas y anécdotas; y el tercero, el más completo de todos, comunica la exuberancia estival de su región en cinco estancias: verano-celo-fecundidad-polen-misterio, para concluir: *Ya desde ahora se anuncia el tiempo de Samana Santa, con un silbido de penitencia, un pajarillo pardo casi invisible. / El pajarillo del Espíritu Santo...*; pajarito que parece ser el mismo de «Nota en un libro de historia» incluido con «Un viajero visita a Castellón», ambos de 1964, en «Varia».

Esta sección, por no constituir una etapa estilística, ofrece las técnicas más variadas: la traducción en verso de un párrafo en inglés de un viajero norteamericano, la foto-flash de un puerto lacustre, un pésame en forma de carta y con titulares de periódicos, etc.; en este sentido, por consiguiente, es la más coroneliana. Pero de todas ellas preferimos la excepcional del «Discurso sobre Azorín para ser traducido en lengua nahual».

9. «PEQUEÑA BIOGRAFIA DE MI MUJER»

Y al fin, en la última, trae la culminación de su poesía: la «Pequeña biografía de mi mujer». Aprovechando la extraordinaria personalidad de su esposa, escribió una obra revolucionaria en la poesía hispanoamericana. Lo primero que llama la atención es su forma: toda una tarea novedosa de ordenar los detalles de una vida llena de *vida,* de una biografía que sólo pudo darse en América, como el mismo poema. Y aquí reside, a nuestro parecer, su más obvia significación: «canta a la mujer —ha dicho la poetisa española Carmen Conde— con calidades de continente».

Como se advierte, este poema es el resumen poético y vital de Coronel Urtecho: su plenitud. No pudo ser posible, por lo tanto, sin sus antecedentes propulsores: el magisterio literario ejercido en Nicaragua durante más de cuarenta años —desde la fundación del movimiento de vanguardia— y las traducciones de poetas franceses y norteamericanos que orientaron a la nueva poesía nicaragüense. Algunas de éstas (17) reproduce en otras dos secciones —entre la tercera y la cuarta, y la séptima y octava de las que estudiamos— con

(17) El modelo exteriorista «Far-west» de Blaise Cendrars y «Pollita Slorimer»—la resuelta muchacha que alguna vez amamos—de Carl Sandburg.

las que recreó hasta el punto de identificarse plenamente (18), con las que le hacen ver algunas etapas de su vida (19) y con una oración de San Bernardo: «María».

Esta ha sido, pues, la palabra clave del poeta y de su poesía: el de su mujer que realizó su amor, su *leitmotiv* principal. Recordemos que desde joven había buscado en la poesía el reflejo de la mujer y que el amor a ésta está presente en sus diversos ciclos: en varias «cantadas», sobre todo en «Luna de palo», de su etapa popular; en cinco de los sonetos de su etapa clásica, y concretamente en el verso «Todo es tranquilidad en tu presencia»; en los mejores poemas de su etapa surrealista y en «Dos canciones de amor para el otoño».

En conclusión, aparte de su fecunda y permanente versatilidad poética, la esencia de la poesía coroneliana estriba en el encuentro y en el reencuentro con la mujer, con la suya, a quien expresó su amor en la forma más pura y trascendente no sólo en la impresionante biografía ya referida, sino también en estos versos memorables de las últimas canciones citadas:

Cuando ya nada pido
y casi nada espero
y apenas puedo nada
es cuando más te quiero.

Basta que estés, que seas,
que te pueda llamar, que te llame María
para saber quién soy y conocer quién eres
para saberme tuyo y conocerte mía
mi mujer entre todas las mujeres.

JORGE EDUARDO ARELLANO (Colonia «Ciudad de los Poetas», D-27, 1.° A, MADRID-35).

---

(18) «Milagros», de Walt Whitman; «Un puñado de polvo», de James Oppenheim; «La Virgen a medio día», de Paul Claudel; «Con usura», de Ezra Pound, y «Marcha triunfal», de T. S. Eliot.

(19) «Carta del exiliado», de Ezra Pound, y «Programa práctico para monjes», de Tomás Merton.

EL VUELO DEL ALBATROS

(De Rodó a Onetti)

Tengo ante mí dos textos y un cielo vacío. Detrás, en algún sitio de la pieza, la foto de un albatros, gallardo, como de nieve, poblando el cielo azul. Voy desde ese cielo al de la foto, los miro, los comparo, procuro olvidarlos. Allá no veré nunca un albatros; aquí la foto petrificó el vuelo y frenó el batir de las alas soberbias.

Vuelvo a los textos. Los releo. En uno se narra el regreso de un hombre a quien sus amigos daban por desaparecido o muerto. Apóstata de los ideales juveniles, había trocado la poesía de la vida por la prosa de la rutina y de la mediocridad. Sus amigos, al menos, lo creían así. Pero ningún entusiasmo estaba muerto en él. Los muchos años de ausencia, de tareas penosas y ordinarias, conservaron intacto un tesoro que ahora exponía ante el asombro y la melancolía ajenos. Soñaba con formas artísticas grandiosas; preveía destinos creadores y potentes; imaginaba una sociedad donde vida y poesía se aliasen en unidad formidable; y quería otra vez aquellos tiempos de juventud, dorados por la maravilla de una renovación perpetua y de un creciente enriquecimiento. Dos cosas habrían de oponerse a la energía de sus sueños: la muerte, que ya le rondaba, y la sequedad de alma de sus amigos. Porque éstos, que habían persistido en sus quehaceres artísticos, vivían como sombras, humillaban día tras día los afanes juveniles y eran incapaces de una resurrección que fuese a la vez regreso a la juventud y florecimiento de esa misma juventud en madurez estupenda.

El otro texto cuenta el ingreso al mundo de los adultos. Hay un joven confiado en sus fuerzas y en sus proyectos; hay un hombre que procura casarse con la hermana del muchacho; hay una boda frustrada por la intervención de ese joven que desprecia en el hombre maduro, precisamente la decadencia y la madurez; y hay también una venganza: pasados los años, el joven deja de serlo y se convierte en ese mísero individuo en quien naufragaron entusiasmos y sueños. Entonces aquel hombre maduro (que es quien narra) asiste —solícito, amoroso— a la ruina definitiva de la adolescencia y da la bienvenida al nuevo habitante del «tenebroso y mal cliente mundo de los adultos».

La historia literaria y la crítica me informan con precisión: el

texto primero tiene título: *Albatros;* autor, José Enrique Rodó (1). El segundo es un cuento: *Bien venido, Bob.* Forma parte del libro «un sueño realizado y otros cuentos» (1951); su autor, Juan Carlos Onetti. Me enseñan, además, a situarlos, a verlos en sus circunstancias, a discriminar las corrientes literarias que los nutrieron, las diversas influencias que padecieron, los estilos que los vuelven inconfundibles. Si pudiesen, me amonestarían: no es prudente desligarlos de sus ámbitos ni hacerlos entrar en relaciones fantásticas. Me aconsejarían la parcelación y la fijeza. Me pondrían trabas y cadenas. Quedaría atado, preso del encuadre, como el albatros que no me atrevo a mirar, detrás mío. Necesito, por tanto, reivindicar el derecho a la confrontación de lo disímil y a la antítesis violenta. Romper las ataduras, liberarme y propiciar el vuelo. Ir de Rodó a Onetti, ver el trayecto de esos años, aproximar los extremos: todos sabemos qué pasó, pero ¿lo sabremos *todo?*

II

De Rodó a Onetti: el propósito es desmesurado. Debo ceñirme a ciertos límites y favorecer la sugestión oblicua. La perspectiva del vuelo no es la totalidad, sino la visión distinta. Es la tentación y el embeleso de la distancia, pero también el riesgo de la deformación y del engaño. De *Albatros a Bob:* el recorrido parece posible; las proporciones, más ajustadas. La imaginación y la fantasía —no debería haber crítica sin ellas— se mueven en terreno concreto y, desembarazadas y ágiles, se vuelcan en sus operaciones capitales: comparar, separar, comparar otra vez.

Albatros, Bob: son tan distintos sus mundos, que la desemejanza se torna sospechosa y forzoso el enfrentamiento. Ante la trayectoria de Albatros, Bob asume los rasgos de una desgarradora negación. Nada más opuesto, sin duda. Al mismo tiempo, nada que se le acerque tanto. Pero en su proximidad late un conflicto; su vinculación es la de los contrarios. La inesperada resurrección de Albatros es la muerte lenta y esperada de Bob. Alumbramiento en uno, en el otro disolución. Hay contactos, coincidencias, paralelismos puestos por el azar o descubiertos por el capricho. Parábola o cuento, participan de un elemento común: lo narrativo. En ambos el narrador asume la primera persona y el centro de lo narrado se desplaza hacia esas figuras —Albatros, Bob— cargadas de significación y resonancias y en estrecho vínculo con el narrador mismo. Tanto Albatros como Bob

(1) *Nuevos motivos de Proteo.*

(designados uno y otro por apodos) se instalan en el mundo de los adultos; Albatros para regresar. Bob para ingresar. Ambos viven una aventura interior, y la dimensión en que la cumplen es válida para los dos: el transcurrir temporal. El ensayista Rodó se sirve de la narración para animar y pintar su pensamiento; Onetti, el narrador, insufla su visión del mundo, su pensamiento, en la narración. Por caminos distintos, llegan a estructuras donde la cualidad discursiva y la clarividencia de la reflexión se equilibran con la fuerza emocional y la captación sensible y plástica. La vida se les vuelve historia, el acaecer se les encarna y la forma les exige un parejo tributo de consagración, coraje y martirio. Ambos son expertos y consumados artífices; dominan todos los secretos de la prosa; ritmo, adjetivación, léxico, etc. Para ambos, escribir es sacrificio y placer, rito excepcional y labor cotidiana. El título de maestro que el rapsoda de Ariel y Proteo mereció es otorgado ahora por los jóvenes —con estricta justicia— al autor de esas epopeyas del ensimismamiento donde Larsen o Díaz Grey viven la crisis de todos los valores. Más allá de que el primero creyese en lo bello con análoga pasión al descreimiento que el segundo pone en la belleza del decir, vale para ambos igual adoración de la forma, como tentativa dolorosa de comunicación. Porque los dos presentan un retraimiento similar, un saberse y sentirse distantes, aislados, sin raíces. Rodó se empeña en sobrellevarlo gracias a la prédica; Onetti, por la vía del sueño. A veces la prédica del primero parece sueño en voz alta; la ensoñación del segundo, invento que predica la atrocidad de nuestro mundo real. Ajenos uno del otro, según lo quiere la historia, proponen, sin embargo, una metanoia convergente: la salvación por el estilo.

Pero aquí terminan las coincidencias. Porque el capítulo de las antinomias es tan abultado como previsible. Cada lector ya habrá formulado —con escándalo o sin él— las suyas. Nada tienen que ver entre sí Rodó y Onetti, pensarán. Y yo asentiría gustoso. Nada, efectivamente. Pero nada impide observar en Bob la exacta contrapartida de Albatros.

III

El texto de Rodó es parábola de la palingenesia; el de Onetti, metáfora del envejecimiento. Cuando Albatros regresa, después de treinta años, tiene la cabeza blanca, está postrado, no puede andar; sólo hace ademanes y habla. Pero su juventud —de otro metal— persiste. El narrador se sorprende: es primavera, dicha recobrada, resurrección. Cuando Bob se inicia en «la sucia vida de los hombres»,

sufre crisis de nostalgia, quiere mantener algún recuerdo del «país de juventud». Imposible. Aún no ha encanecido, y ya el envejecer está a su alrededor y dentro suyo. Puede moverse, ir de un lado al otro. Pero no irá a parte alguna. Su presente es el confinamiento; su futuro, la parálisis. Trabaja en cualquier «hedionda oficina», soporta el matrimonio con una gorda mujer, juega los domingos a las carreras por teléfono, hundido en el bar. No se sorprende el narrador, se complace en esa ruina, que es la ruina de todos. Ama ese naufragio porque es su venganza. Comparte al fin el otoño, la dicha disuelta, la extinción.

Albatros ha renacido, y renacer es vivir el milagro de su propia juventud. Don o reconquista, poco importa. Juventud es siempre renacimiento, manantial inagotable, fiesta reiterada. Nada se ha perdido. La ingenuidad reaparece no para desconocer y equivocar caminos, sino para limpiar de malicia y de crítica perversa el corazón. La fe y el entusiasmo recobran su tono, dejan de ser añoranza y se transfiguran en atributos reales. Soñar una empresa es acometerla, poner en obra un proyecto es entrar en relación con la totalidad de las cosas. El signo de la juventud es el horizonte; su habitación, el espacio abierto; su motor, la apetencia de grandeza. El mundo es lugar modificable y su transformación empieza cuando se aceptan la audacia, el impulso y la tenacidad. Como en el vuelo del albatros.

Bob no podrá renacer, ni tiene esperanzas. Para él no hay recuperación. Vive la tragedia sorda de la juventud transitoria, y por transitoria, mentirosa. Admitir la verdad es reconocer que todo se pierde. El Bob que ingresa al mundo de los adultos es la caricatura de sus propios sueños; el residuo sonámbulo de la fe, el individuo tal cual es después del entusiasmo. Lo que para Albatros representan el arte, la poesía, la creación, fue para Bob la mujer joven, encarnada en su hermana Inés. Ambos están imantados por la esfera de lo ideal y hechizados por las criaturas del arte y de la vida, en las cuales juventud y eternidad son sinónimos. Pero mientras Albatros recupera sus sueños, Bob repite el ciclo del propio narrador: ya no es, no será nunca, para las adolescentes. Albatros, al resucitar, denuncia la claudicación de sus amigos; Bob, con su claudicación inevitable, perpetúa el envilecimiento. La denuncia del primero es negación y rechazo; la aceptación del segundo, confirmación y aquiescencia.

La resurrección de Albatros no es definitiva ni puede serlo. No sólo porque tras esa primavera milagrosa se embosca en la muerte, sino porque la dimensión en que su vida se desarrolla y dramatiza —el tiempo— no tolera lo definitivo. Sumo innovador, permite la metamorfosis y la renovación. Aliado del proteísmo, contiene todas las po-

sibilidades. Pero el transcurrir no es bueno ni malo en sí mismo. Puede colmar o vaciar, ser germen que llega al árbol y al fruto o hilo de agua que se pierde en aguas más vastas. La resurrección de Albatros acata esa ley del transcurrir; no acata, en cambio, la ley de la irreversibilidad. Su vida vuelve a su propia fuente sin retroceder; recobra su riqueza sin desandar caminos, hace del pasado, presente. Su trayectoria atestigua la potestad de lo reversible. El tiempo genérico deviene *su* tiempo personal. La memoria no es imagen para la nostalgia, sino alimento actualizado. Su adolescencia no había muerto, dormía; su fe y su entusiasmo no estaban deshechos, sino ocultos. Su vida anterior regresa. Su tiempo es destiempo o contratiempo admirable. Fugaz o delirante, su restauración tiene el sabor insustituible de la victoria.

No así Bob, por supuesto. Su existencia temporal —como diría Guitton (2)— es rectilínea, va derechamente de un punto al otro, de ayer a hoy, de hoy a mañana, sin poder regresar ni zafarse del confinamiento. Su tiempo no fluye para enriquecer, sino para destruir. Su vivir transcurre irreversiblemente; por lo tanto, es penoso desvivir. Su modo de ser consiste en un dejar de ser, o en un ir dejando de ser. El tiempo para él no se ha detenido, y ése es su horror, porque no se detendrá tampoco. Su juventud (ambiciones, sueños, afanes, hermosura, pureza) está muriendo día a día. Recordarla es lastimarse con la nostalgia, y cada herida, una huella más del empobrecimiento. Estar siendo, para Bob, es estar deshaciéndose. Su naturaleza es la del gerundio, y el gerundio, una constante en el estilo de Onetti. Sin embargo, es tan maravilloso como Albatros, aunque por motivos opuestos. Este es viejo que se rejuvenece; aquél, joven que se avejenta. El primero tiene el esplendor de lo excepcional: el segundo, la opacidad de lo genérico. Uno permanece en el reino del anhelo y del deber ser; el otro está entre nosotros, es cualquiera de nosotros, tal como somos. Al uno aspiramos, en el otro nos reconocemos. Albatros —como su apodo sugiere— es lejanía; Bob —le llaman ahora Roberto—, proximidad. Del uno al otro media toda una transformación del espacio, tal como mediaba una contraposición temporal. Albatros regresa de Argelia, de Orán, de una distancia efectiva; Bob proviene de un espacio ficticio: el país de la juventud. Albatros supone la realidad del espacio; Bob, su metáfora.

---

(2) Jean Guitton: *La existencia temporal*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1956.

IV

Ambos viven de modo diverso la encrucijada común de la identidad. Al recuperar los sueños de juventud, Albatros se posee y se reconoce. Su ser verdadero está en ese renacimiento, *es* ese renacimiento, y su identidad se revela: no es otro quien regresa, sino él mismo. Bob, en cambio, se convierte en otro. Con la lentitud y sucesión que corresponden al gerundio, van muriendo sus ambiciones y sus sueños; poco a poco, habituándose a esas muertes paulatinas, va naciendo un Bob distinto, el negativo tal vez del Bob juvenil, hasta caer en el mundo de los adultos. El hombre que ahora juega a las carreras por teléfono será —posiblemente— más verdadero que el muchacho. Quizá el único verdadero que habita ese cuerpo. Pero será además —consumado el proceso destructor— un hombre ajeno. En Bob la verdad no es reconquista, sino pérdida; y la identidad no se anuncia como afirmación y triunfo, sino como escisión, ajenidad y derrota.

La propuesta de Rodó a través de Albatros forjó esperanzas; la invención de Onetti puso en tela de juicio las esperanzas y mostró su falsedad. Tal apreciación puede extenderse —sin riesgo excesivo— al mundo de ambos escritores en cuanto creadores de figuras representativas. Ariel, Próspero, Proteo, entre los mayores de Rodó, y también Idomeneo, Perseo y David, Glauco. Unos y otros postulan —con optimismo o sin él— la esperanza de vida enriquecida, de renovación incesante, de activa resistencia contra los poderes del estancamiento y de la indiferencia. La imagen, en suma, de un hombre y una sociedad que el Uruguay de principios de siglo auguraba.

¿Cuál es la vida de Eladio Linacero o de Brausen, de Julio Malabia o de Juntacadáveres? Todos lo sabemos: estancamiento, indiferencia. Para ellos, renovarse es evadirse en el sueño y prolongarse, más allá de sus vidas breves, en otros hombres imaginarios. Su perduración es resignarse al tenebroso y maloliente mundo de los adultos; su heroísmo, aceptar la suciedad de la existencia. Sus vocaciones se cumplen en la sordidez; más aún: tienen vocación de sordidez. La prospectiva de Rodó culmina en mármol estatuario y limpidez estética. Los personajes de Onetti van y vienen entre el polvo, el sudor, la viscosidad (3). El Idomeneo rodoniano propugna un vivir abierto a las seducciones de la naturaleza y del arte, dispuesto a la solidaridad y a la alegría, contemporáneo de todos los ritmos, maleable ante los pensamientos diversos. También, un vivir organizado que obtenga

---

(3) «La pequeña vergüenza de estar vivos»: así leemos en *La vida breve*.

—por entre el caudal suculento de la realidad— el fruto exclusivo de su destino. Un hombre libre y armónico. La esperanza otra vez del microcosmos.

Pero tal hombre, hoy, es imposible. Su lugar está ocupado por ese hombrecito gris y tímido que pulula en nuestras ciudades, cerrado a los entusiasmos, embretado en oficinas y apartamentos, lastrado por la melancolía, ahíto de rutina, sometido a una sola mujer o a una sola idea; ese hombrecito que vive la saga íntima de la trascendencia soñando ser otro y condenando sus propios sueños al mismo mundo sórdido y viscoso que lo rodea; ese hombre que atraviesa una realidad empobrecida, paralizada, ruinosa; que tiene por objetivo la fundación de un prostíbulo, y cuyos caminos están bloqueados, sus puertas cerradas, sin saber a dónde ir. Ese hombre acorralado, Bob, y no Albatros (4).

Si la corrosión obedeciese a un ritmo, ese hombre tendría el ritmo vital de la corrosión. Su atmósfera sería la de *El astillero;* su paisaje, un día de lluvia entre hierros viejos, yuyos invasores y olor a podredumbre. Su lentitud encierra algo de aterrador. Sus jornadas parecen una sola jornada interminable, de la cual se han suprimido la aventura y el cambio. O no se los ha suprimido, y la aventura se vuelve progresiva invasión del nihilismo, y el cambio, un modo aniquilador del suceder. La realidad se transforma, pero por inercia. El tiempo histórico pierde sentido —o uno de sus sentidos— y se convierte en el escenario donde todos los sentidos acechan. El empuje transformador posee tanta fuerza como la resistencia conservadora: ambos se neutralizan y se anulan. No es posible orientarlo ni meter las manos en su masa hipnotizadora y oscura, ni escapar del pozo del sujeto sufriente y valer como agente de un proceso. El cambio se identifica con la fatalidad. Sólo caben el llanto o el desdén, la congoja infinita o el asco. Al fin de cuentas, el cambio sobreviene fatalmente, es decir, absurdamente. Bob llora y se emborracha y, por último, acepta: ha cambiado, es un adulto, alguien o algo lleno de ruindad y mugre. Desgraciadamente, otro.

Tal nuestro ritmo. No es aún la muerte, sino la agonía. Sufrimos la escisión de nuestro yo y la imposibilidad de fundar nada, salvo el envilecimiento propio. Estamos acorralados, con las puertas cerradas, comiéndonos la pobreza. Somos un pueblo joven sin más horizonte que el envejecer. Respiramos apenas en un aire espeso, envenenado por los cadáveres de las ilusiones, de las apetencias y de las

(4) En *Una tumba sin nombre* se lee: « ...se le ha muerto la pasión de rebeldía y trata de sustituirla con cinismo, con lo que está al alcance de cualquier hombre concluido».

confianzas. La fe ha desertado de nosotros o nosotros de ella; tanto da. Trabajos, esfuerzos, proyectos: todo nos lo roban. Si con los rostros de cada uno formásemos un solo rostro que nos representase, los rasgos serían inconfundibles y oprobiosos: el rostro de un hombre estafado. El ritmo de la corrosión desemboca en la pérdida de auténtico ritmo. Andamos a la rastra, remolcados por ritmos ajenos, condenados a una marginalidad irredenta. Todos lo han sabido, Rodó lo sabía, nosotros también. De Albatros a Bob hemos padecido el ácido insidioso de la frustración.

☆

Vuelvo al albatros de la fotografía, y aunque me acongojo, no me resigno. Tal vez de nada me sirve mirarlo. Su cielo y su mar son ficticios. Es como pájaro de museo, no tiene vida ni movimiento. No se parece siquiera al más humilde y desvencijado de los sueños. Pero me obliga a figurar otro. Siempre otro, como el hombre que concibieron Próspero y Proteo, Brausen y Bob. Imagen o realidad, el albatros es puro querer, y ese querer tiene un solo objetivo: el vuelo. Enlaza los términos distantes, inventa el espacio y el tiempo y, generando su ritmo, los convierte en tiempo y espacio propios. Inmensas las alas, blanquísimo el cuerpo, busca —entre todos los aires— el suyo. Su signo es esa búsqueda. Si pudiera avistarnos sabría que aquí, en este lado sucio de la vida, soñando y peleando, también buscamos otra realidad, otros aires, otros hombres.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth, 1274. MONTEVIDEO, Uruguay).*

SOBRE LA TEOLOGIA DE JUAN DE VALDES

El *Juan de Valdés* de José C. Nieto, publicado recientemente en inglés (1), es quizá una de esas obras que originan un cambio radical en la dirección de los estudios en un determinado campo de investigación. Ha recibido ya alguna atención en revistas académicas y ha sido considerada como una aportación valiosa a los estudios valdesianos. Un ejemplo de la actitud de la crítica frente a este libro es la opinión de Marcel Bataillon. En su contribución a *Hommages à*

(1) José C. Nieto: *Juan de Valdés and the Origins of the Spanish and Italian Reformation.* Ginebra, Librairie Droz, 1970 (Travaux D'Humanisme et Renaissance, vol. CVIII).

Marie Delcourt (Bruselas, 1970), el distinguido hispanista francés dedica una buena parte de su artículo a un análisis de la obra de Nieto. Reconoce que la tesis de la obra va en contra de la suya propia en lo que se refiere al origen del pensamiento de Valdés, pero dice (p. 249) que «... on doit reconnaître la force de l'opinion de Nieto...».

José C. Nieto, español, es poco conocido en España. Es ahora profesor en Estados Unidos, y escribió su libro en inglés para completar el doctorado en teología en la Universidad de Princeton.

Nieto explica, al comenzar su estudio, que su objeto principal es «explorar el pensamiento religioso», o más bien «teológico», de Valdés. Pero antes de llegar a ese punto, hace dos investigaciones preliminares: un esbozo historiográfico de las interpretaciones de la teología valdesiana que han prevalecido desde el siglo XVI hasta nuestro tiempo, y un esquema histórico de la época y de la vida de Valdés, según los últimos conocimientos y sus propias investigaciones. Así, pues, el libro está dividido en tres partes, y cada una es un estudio completo.

En la primera parte, dedicada a un examen crítico de la bibliografía valdesiana, que incluye más de cuarenta autores, Nieto destaca, en cuanto a la interpretación del pensamiento de Valdés, tres tendencias principales. Según una de ellas, representada sobre todo por Menéndez y Pelayo, el pensamiento de Valdés es un complejo de influencias heréticas extranjeras en las que predomina la de Lutero. Otro punto de vista, que es el de Bataillon y sus seguidores, presenta a Valdés, por lo menos en su época primera, como un erasmista cuyo catolicismo es, esencialmente, un humanismo matizado por la creencia en la justificación por la fe. Y una tercera opinión, sostenida por fray Domingo de Santa Teresa (2), con la que se ve a Valdés como un espiritualista no interesado en formulaciones teológicas, sino en una espiritualidad personal, dentro de los confines de la ortodoxia católica. Nieto discute estas interpretaciones a lo largo del libro, y termina con una visión propia, tan distinta de las otras, que no se puede decir sino que ha cambiado fundamentalmente la dirección de los estudios valdesianos.

Después de haber completado la sección historiográfica, el autor se traslada al terreno histórico. Este procedimiento, de dudoso valor para obras teológicas en general, es muy apropiado en este caso, porque ayuda a llegar a una solución en cuanto a la procedencia de las ideas de Valdés. ¿Es un pensamiento de origen español? ¿Es me-

(2) Cf. Fr. Domingo de Santa Teresa, O. C. D.: *Juan de Valdés. Su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo.* Roma, 1957.

ramente otra rama del tronco luterano? Nieto se enfrenta resueltamente con esta cuestión, y acaba negando la influencia directa de ideas extranjeras sobre Valdés. Encuentra en la predicación de Pedro Ruiz de Alcaraz, que fue procesado por la Inquisición por *alumbrado*, varios de los más importantes temas que figuran en la teología de Valdés. Muestra que éste recibió su orientación religiosa de Alcaraz, mientras ambos vivían en Escalona en la corte del marqués de Villena. Para llegar a sus conclusiones, traza nuevos e interesantes senderos en cuanto a la naturaleza del movimiento de los alumbrados, que, especialmente en lo que se refiere a Alcaraz, era un conjunto de doctrinas precisas y no de vagas nociones.

Después de haber rechazado a Lutero como influencia en la formación de la teología valdesiana, Nieto hace lo mismo con Erasmo. Niega el supuesto erasmismo de Valdés señalado por Bataillon. Estudiando el eco de Erasmo en su primer libro, el *Diálogo de doctrina cristiana*, Nieto muestra que Valdés usó a Erasmo más bien como disfraz que como modelo. A pesar de los toques erasmistas que se encuentran en el *Diálogo*, la teología de Valdés es, en esencia, contraria al tipo de religión de que habla Erasmo. En vez de ser un catecismo erasmsita, el *Diálogo* es un catecismo alcarazeño.

La cadena de pruebas que Nieto construye para llegar a esta conclusión es impresionante, pero saldría del marco de esta breve exposición del libro el seguirla paso a paso. En resumen, Nieto afirma que el pensamiento de Valdés es producto de influencias españolas. Es ésta una aseveración audaz que suscitará sin duda nuevas investigaciones por parte de los que hasta ahora han sostenido lo contrario.

Nieto termina la parte histórica de su estudio mostrando que existe poca afinidad entre la espiritualidad valdesiana y la mística. También traza el curso del movimiento valdesiano en Italia, y establece la categoría religiosa a la cual, según su juicio, Valdés pertenece. Lo caracteriza como un reformador «nicodemita», que reconocía la disconformidad de sus ideas con las de la Iglesia, pero que vivía su vida pública como católico romano. Después de su muerte (1541), el movimiento valdesiano siguió el desarrollo lógico de sus ideas, fundiéndose gradualmente con la reforma protestante. «El valdesianismo —según Nieto— no es, por tanto, un movimiento de reforma *católico* ni *católico romano*, dentro de la Iglesia, sino una tentativa de fundar y construir una *Iglesia cristiana*, aparte del Papa y de la tradición *católico-romana*, sobre normas apostólicas y escatológicas, con la doctrina de la justificación por la fe sola *(ex fide sola)* como fundación» (p. 166).

Habiendo establecido su génesis, seguido el desarrollo y expuesto el propósito de la teología de Valdés, lo que hace Nieto en la tercera parte del libro es precisar esa teología en forma sistemática, mediante un análisis riguroso de los escritos más significantes de Valdés. Esto tiene un valor especial porque varios autores, por considerar a Valdés sólo como un comentarista de la Biblia o un director espiritual de almas, han pensado que su teología carecía de método y rigor. Nieto muestra lo equivocado de esta opinión. Señala el interés de Valdés, autor del *Diálogo de la lengua,* en la claridad de expresión y en la presentación lógica de su pensamiento religioso. Dice que en su forma más sencilla, el método de Valdés, lo que él llama la *consideración,* es el de ocuparse en reflexión teológica apoyada por la oración y la iluminación del espíritu. La palabra que expresa este método es una de las más famosas en el vocabulario valdesiano, y aparece en el título de su libro, *Las ciento y diez consideraciones.* En cuanto al pensamiento mismo de Valdés, Nieto lo expone bajo las categorías de *conocimiento* y *experiencia,* o, en otros términos, nos presenta sus doctrinas en relación a su epistemología y psicología.

El principio de la epistemología valdesiana es su Cristo-centrismo. Valdés afirma que todo conocimiento verdadero de Dios empieza con Cristo. Su acto revelador nos presenta a Dios mismo en un vivo y auténtico *retrato.* Cristo es el espejo transparente por medio de lo cual vemos la imagen perfecta de Dios. Uno se apodera de esta revelación por medio del Espíritu Santo. Evitando el cuaquerismo y el espiritualismo, Valdés dice que este espíritu no es una chispa, semilla o luz divina que vive dentro del alma, sino que es la proyección y continuación de la obra y presencia de Cristo hacia nosotros. El espíritu ilumina al cristiano, impartiéndole no solamente conocimiento de Dios, sino también un sentido de seguridad. Esta iluminación es resultado de lo prometido por Cristo. No produce una visión mística ni causa una infusión de ideas, sino que regenera el proceso del pensar mismo. Es una clarificación del pensamiento. Una vez iluminado, el pensamiento llega a ser un instrumento completamente adecuado para expresar el conocimiento de Dios en conceptos teológicos. Sin embargo, esto no quiere decir que la vida cristiana consista en conceptos. Aunque el cristiano usa la razón regenerada para crear doctrina, la vida cristiana es más que eso. Es la experiencia de justificación, el establecimiento de una nueva relación con Dios. Es por medio de la justificación como el hombre clarifica su consciencia en cuanto al pecado y a la gracia y se reconoce como hijo de Dios.

Las consecuencias para la hermenéutica y la eclesiología de la estructura epistemológica de Valdés son innegables. Son estas ideas las que establecen la conexión de su pensamiento con la tradición de la reforma protestante, más bien que con la tradición de reforma católico-romana. Nieto declara que «... este concepto de la doctrina de la iluminación arraigada firmemente en la experiencia de justificación y regeneración, libera a Valdés de la autoridad de la enseñanza y tradición de la Iglesia, porque lo que vale en la vida cristiana es la experiencia presente del espíritu» (p. 238). No siente ninguna necesidad de armonizar sus *conceptos correctos* con la doctrina de la Iglesia. La sola autoridad es el Espíritu Santo, por medio del cual el creyente alcanza los conceptos bíblicos que animaron la mente de sus autores. «Así que la historia de la Iglesia cristiana y la interpretación de la Iglesia no son reglas de la fe, sino solamente formas de testimonio de fe en el Nuevo Testamento». Esto, dice Nieto, «es seguramente una interpretación individualista y privada de la doctrina de iluminación, mas para Valdés no es cosa impropia» (p. 238).

Sin embargo, Valdés templa este individualismo con otro concepto. Según piensa él, ningún humano puede recibir y poseer el espíritu en su plenitud. La unidad del espíritu se expresa en la variedad de dones que los cristianos gozan según sus capacidades. Esto significa que se necesita tanto la congregación como el individuo para la interpretación bíblica. «Una congregación formada por los que son *enseñados por Dios,* quienes *obtienen el espíritu que les es comunicado por Jesucristo Nuestro Señor,* es el propio lugar para la interpretación y entendimiento de las Escrituras» (p. 250).

Nieto pasa luego a una consideración del concepto de experiencia religiosa en Valdés, sin la cual no se puede entender el problema del conocimiento de Dios. Si ese conocimiento presupone un contenido, éste recibe su verificación en la experiencia. La experiencia es el lado subjetivo de lo que el hombre conoce en forma objetiva. El verdadero conocimiento de Dios es imposible sin una verdadera experiencia religiosa. Se puede separar conocimiento y experiencia conceptualmente, pero no en la vida real. Lo uno depende de lo otro.

Nieto afirma que uno de los errores principales en cuanto al entendimiento común de la doctrina de la experiencia en Valdés, es considerar ésta como un sentimiento que el hombre presenta a Dios en el acto de conocerle. Es como si fuera algo que el hombre ofrece como precondición para conocimiento. En verdad, el principio de la experiencia religiosa es Dios, y se funda en la fe, que es en sí confianza y creencia en Dios. La experiencia, si es genuina, ya contiene la fe, que es don de Dios. Es la presencia del espíritu en la vida dia-

ria del cristiano. Esta experiencia no es algo que se experimenta sólo una vez, como si fuera una sustancia que entra por infusión en la vida del individuo, sino que es una incorporación a la vida de Cristo. Es recibir los beneficios de Cristo.

Los místicos también emplean la palabra *experiencia,* pero es importante, dice Nieto, distinguir entre el significado que ésta tiene en ellos y en Valdés. Este difiere de los místicos en que él nunca piensa que la experiencia consista en la unión con Dios. Para él no hay una elevación del espíritu del hombre por medio de varias etapas hasta perderse en Dios. La incorporación del creyente en Cristo es una experiencia neumatológica, no una de sustancia. Seguramente el cristiano siente un gozo intenso al tener la experiencia de Cristo, pero es algo que le vigoriza con un poder vital, no algo que lo lleve más allá del mundo sensible. Esta incorporación es una experiencia que penetra la totalidad de la vida cristiana, y produce, sobre todo, paz de conciencia. No hay ni un solo momento de la vida cristiana en que la experiencia de Cristo no se conozca como una realidad.

Al terminar el libro, Nieto muestra la influencia de los conceptos de conocimiento y experiencia en algunas de las importantes doctrinas de Valdés. Caracteriza su posición en su época al decirnos que aunque Valdés nunca llegó a ser protestante en el estricto sentido de la palabra, su «... interés doctrinal era, en general, muy similar al de Lutero, por lo menos en asuntos críticos como el conocimiento de Dios, la Redención, la Justificación y las buenas obras» (p. 336). Y concuerda Nieto con Montesinos al decir que el mejor veredicto que se puede hacer es que Valdés formuló un *protestantismo evolucionario.* Resulta, pues, natural que muchos de sus seguidores, después de su muerte, se ligasen con la reforma protestante.

Tratándose de un libro tan sólido, uno vacila en mencionar faltas y debilidades menores, tales como la tendencia, a veces, de Nieto a menospreciar en cierto modo a los autores con cuyas opiniones no concuerda. Y quizá es innecesaria su insistencia en la originalidad de algunos de sus procedimientos y de sus conclusiones.

Lo cierto es que Nieto ha abierto la controversia valdesiana otra vez. A base de un cuidadoso examen de toda la evidencia disponible, nos ha ofrecido una objetiva y convincente interpretación de la vida y del pensamiento de Juan de Valdés.—*WILLIAM B. JONES (Southwestern University. Georgetown, TEXAS).*

BECQUER: CREADOR DE UNA TRADICION POETICA

En vida, Gustavo Adolfo Domínguez Insausti y Bastida nunca alcanzó fama de poeta; su poesía era desconocida, excepto para unos pocos amigos íntimos. Sus poemas aparecieron por separado en diversas revistas y no se publicaron en libro hasta después de su muerte. Y, sin embargo, las *Rimas del libro de los gorriones* son, junto con la poesía de Rosalía de Castro, lo mejor que se haya escrito en España durante el siglo pasado.

En diversos estudios ha quedado ya establecido el carácter epigonal de Bécquer; su poesía cierra la época romántica; son sus últimos resplandores. Pero si por los asuntos tratados es así, por la manera de plasmar poéticamente el tema se puede afirmar que la poesía becqueriana es el punto de partida de donde arranca la renovación poética española.

Tal vez sea Luis Cernuda el primero que señaló la importancia de Bécquer como renovador, afirmando que «ha desempeñado en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición, que lega a sus descendientes» (1). Es decir, en primer lugar, a la inmediata y doble promoción, la noventa y ocho modernista; a Antonio Machado y Juan Ramón, y a través de ellos esa nueva tradición se extiende a las generaciones posteriores. A pesar de haber transcurrido más de cien años desde que Bécquer escribió sus versos, lo cierto es que, salvo alguno ripioso y poco inspirado, siguen teniendo actualidad hoy día dentro del gusto contemporáneo. Y es que la poesía antes y después de Bécquer es totalmente diferente. Luis Cernuda, como poeta, lo sabía por experiencia, y así lo expuso en su estudio; mas ¿en qué consisten concretamente las aportaciones de Bécquer a la renovación de la moderna poesía española?

Se ha afirmado insistentemente que los modernistas renovaron la forma poética introduciendo innovaciones en el verso y en las estrofas. Pero esa renovación ya la había iniciado Bécquer al abandonar las formas tradicionales y al restaurar o inventar otras. Por ejemplo, en sus *Obras completas* (2) sólo encontramos dos sonetos («Al céfiro», p. 466; «Herrera», p. 472). Con frecuencia recurre a rimas poco frecuentes en castellano, como la aguda, y tiende a la rima interior. Modifica las estrofas tradicionales o inventa otras combina-

(1) *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, página 52.

(2) Editorial Ferma. Barcelona, 1966.

ciones, generalmente versos de arte mayor, combinados con otros de arte menor; a veces son versos con pie quebrado, o al revés, que suele agrupar en estrofas de cuatro o más líneas. En cuanto al romance, no es Juan Ramón Jiménez quien lo resucita, sino Bécquer; él es quien introduce el procedimiento de aplicar la rima típica del romance a composiciones que ni por el asunto ni por el verso empleado tienen nada que ver con el romance.

Mucho más importante que las innovaciones formales es el cambio que Bécquer introduce en la manera de expresar poéticamente el sentimiento, en el entendimiento de lo que constituye la esencia lírica. Los románticos de la primera promoción vertían su desengaño, su fracaso, su angustia, su desesperación o su entusiasmo, su dolor o su pasión... en el verso, manifestándolo en forma altisonante, recurriendo a procedimientos retóricos. Y al hacerlo así se extendían en consideraciones lastimosas o entusiastas, tal vez creyendo que la extensión, reforzada con múltiples exclamaciones, es una forma efectiva de dar intensidad al sentimiento. El resultado es que con frecuencia el sentimiento se pierde bajo las repetidas manifestaciones del sentir. Si además la expresión poética corresponde a una postura, en vez de a una emoción auténtica, como es caso frecuente en los predecesores de Rosalía y Bécquer, la esencia lírica se evapora y sólo queda retoricismo expresivo y ripios. En todo caso, la forma podrá ser efectista, pero no es efectiva, no sirve para transmitir una emoción honda y sincera. No pretendemos decir que la poesía de Bécquer carece de retórica, pues la tiene, como se ha demostrado en los estudios de Concha Zarzoya (3) y Carlos Bousoño (4), entre otros, sino que Bécquer se aparta de la pesadez, recargamiento de tintas, exhibicionismo, efectismo, etc., y entiende la poesía de una forma radicalmente diferente a como se concebía antes de él. No hay mejor modo de demostrarlo que recurriendo a la famosa rima XXI:

«¿Qué es poesía?», dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
«¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.»

La sencillez de estos versos es sorprendente. Una mujer conocida pregunta al poeta: «¿Qué es poesía?» Y contesta: «Tú.» A primera vista resulta seco, casi prosaico. Y, sin embargo, encierra un gran sentimiento. ¿Cómo y de qué forma lo logra Bécquer? El poeta ha

(3) *Poesía española contemporánea.* Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.
(4) *Seis calas en la expresión literaria española,* 2.ª ed. Editorial Gredos, Madrid, 1956.

principiado por evitar todo lo que resulte accesorio y se ha concentrado en las notas esenciales, las que mejor le sirven para transmitir el sentimiento: una pregunta, un acto, una respuesta. La pregunta ya revela algo muy peculiar, pues no todas las mujeres andan preguntando qué es poesía; indudablemente esa mujer tiene un carácter sensible, pues se interesa por la poesía, y ese interés le presta encanto, la embellece. Luego el poeta nos da un detalle clave: «mientras clavas en mi pupila tu pupila azul». No dice «miras» ni «fijas»; dice «clavas». Y el acto de clavar la mirada en los ojos sugiere una fuerte atracción; es posible que esa mujer esté enamorada del poeta. Y añade que ella tiene la pupila azul. Ya es bien sabido que los ojos azules, así como los verdes, se consideran en la tradición literaria española como algo exótico y atractivo, deseable por su rareza. La pregunta «¿y tú me lo preguntas?» revela sorpresa, extrañeza de que esa mujer ignore algo, un conjunto de cualidades (belleza, sensibilidad, atracción, apasionamiento) que el poeta aprecia en ella; simultáneamente la pregunta sirve para elevar el tono emocional que en la siguiente línea caerá sobre la respuesta: «Poesía... eres tú.» Y aquí se abre a la imaginación un mundo de sugerencias; es obvio que el poeta equipara esa mujer a un poema: bella de forma, musical de habla, sentida de corazón... Las características de la rima XXI, como las de otras muchas, son básicamente las mismas que luego aparecerán en la poesía de Antonio Machado, por ejemplo. Machado nos da el paisaje castellano concentrado en unas pocas notas esenciales (la cigüeña, el campanario, la encina, etc.), y por medio de ellas sugiere sensaciones del medio ambiente castellano.

El arte de Bécquer consiste en sugerir, no en describir el sentimiento, que era lo que se venía haciendo. En vez de experiencias obvias, prefiere poetizar sensaciones indefinibles que proceden de la experiencia sensible, nerviosa o psíquica si se quiere. Lo característico en este caso es que parta de una experiencia externa, concreta, como base para establecer la aguda intuición de una misteriosa y vagorosa realidad. En la rima XVI, que empieza: «si al mecer las azules campanillas», poetiza la sensación de presencia que se pudiera tener de la persona ausente; las imágenes concretas («suspirando pasa el viento murmurador, / confuso a tus espaldas vago rumor, / en tus labios un aliento abrasador») sugieren la presencia del ausente («oculto entre las verdes hojas suspiro yo; / entre las sombras que te cercan te llamo yo; / al lado tuyo respiro yo»). Bécquer se adelanta al simbolismo y a otros ismos posteriores en

la captación de lo intuido, de lo sugerente. Poemas hay en los que el poeta penetra en un mundo alucinante, onírico, para plasmar presentimientos o impresiones que la experiencia deja gravitando en el ánimo. Veamos la rima XIV:

Te vi un punto, y flotando ante mis ojos
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura, orlada en fuego,
que flota y ciega si se mira al sol.

Adondequiera que la vista fijo
torno a ver tus pupilas llamear;
mas no te encuentro a ti, que es tu mirada;
unos ojos, los tuyos nada más.

De mi alcoba en un ángulo los miro
desasidos fantásticos lucir;
cuando duermo los siento que se ciernen
de par en par abiertos sobre mí.

Yo sé que hay fuegos fatuos, que en la noche
llevan al caminante a perecer;
yo me siento arrastrado por tus ojos;
pero a dónde me arrastran, no lo sé.

El poeta ha conocido brevemente a una mujer: «te vi un punto», y la imagen de sus ardientes ojos se le ha grabado vivamente en la mente. Lo que hasta aquí dice no tiene nada de sorprendente. De una persona siempre se recuerdan unos rasgos mejor que otros; tal vez el pelo, las manos, etc. Pero el poeta se siente fascinado por esos ojos que le han deslumbrado (como el correspondiente símil del sol), y obsesionado, cree encontrarlos por dondequiera que va. Por la noche los ve «desasidos», «fantásticos», añade, brillando en la oscuridad. Y aquí es donde el poema tiene ese carácter de alucinación que tan peculiar es de Redón o de Edgar Allan Poe. Esos ojos son una pesadilla, una amenaza: como dos focos «se ciernen sobre mí». El poeta intuye que la atracción le ha de ser fatal; presiente que le llevará a un desastre, y entonces aparece la imagen del fuego fatuo, de la muerte, que, como los ojos, gravita sobre el poeta.

La expresión de los sentimientos íntimos que en los predecesores románticos de Bécquer solía dar lugar a manifestaciones exageradas, resulta para la sensibilidad moderna de mal gusto o, por lo menos, poco convincente. El poeta moderno evita hacer un espectáculo de sus sentimientos, y si ha de expresar su angustia o su dolor, por ejemplo, lo hace con honda y sentida emoción. Este cambio de gusto se opera con Bécquer. Ya se sabe que fue hombre de naturaleza

enfermiza, de una sensibilidad exacerbada, a quien nunca le duró la felicidad mucho tiempo. Pero ante el recuerdo de sus fracasos y desdichas, se expresa con contención, ganando así su poesía en hondura y sincera emoción; todo lo más, deja transparentar un velado sollozo de angustia. Los ejemplos de contención son numerosos. Así expresa la amargura que siente ante el recuerdo de los desagradables sucesos del día:

Como enjambre de abejas irritadas,
de un oscuro rincón de la memoria
salen a perseguirme los recuerdos
de las pasadas horas.

Yo los quiero ahuyentar. ¡Esfuerzo inútil!
Me rodean, me acosan,
y unos tras otros a clavarme vienen
el agudo aguijón que el alma encona.

(LXIII.)

El acierto del poema reside en el símil, tan simple y a la vez tan elocuente y apropiado, del enjambre de abejas irritadas que le clavan el aguijón, para transmitir al lector el hondo mensaje de sufrimiento y de resentimiento («que el alma encona») que experimenta el poeta.

La misma contención encontramos al tratar el asunto de la mujer que, después de levantar una pasión, se torna desdeñosa y rechaza al amante. Bécquer tuvo su Galatea en Elisa Guillén, «que tan fatal fue para nuestro amigo y que tan cruelmente con él se portó» (5). No obstante, el poeta no la condena ni se desata en improperios; se limita a darnos los atributos que definen su carácter: es indiferente, cruel y a la vez hermosa, una hermosura que él admira cuando escribe:

¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,
es altanera y vana y caprichosa;
antes que el sentimiento de su alma,
brotará el agua de la estéril roca.

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay fibra que al amor responda,
que es una estatua inanimada; pero...
¡Es tan hermosa!

(XXXIX.)

Habiendo terminado en separación su matrimonio con Casta Estébanez, ya sintiéndose próximo a la muerte, triste y solo, podría

(5) Rica Brown: *Bécquer.* Editorial Aedos, Barcelona, 1963, p. 152.

haber irrumpido en lamentos de desengaño. Mucho más efectivamente desde el punto de vista del sentimiento, se limita a dar una impresión, poéticamente lograda, de soledad, y sugiere que en las horas inmediatas a su muerte nadie se acordará de él. La sugerencia de absoluto abandono la crea por medio de dos palabras: «cuando» y «quien», sobre las que elabora una serie de patéticos versos paralelos. Con indecible tristeza, casi con absoluta desesperanza, el poeta canta su abandono:

Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho,
¿quién se sentará?

Cuando la trémula mano
tienda, próximo a expirar,
buscando una mano amiga,
¿quién la estrechará?

Cuando la muerte vidríe
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?

(LXI.)

Por lo que hasta aquí hemos venido mostrando, se puede afirmar que con Bécquer la poesía pasa a ser *breve, sencilla, intensa, emocionada, sugerente,* y que expresa el sentimiento con *contención.* El prólogo que el poeta escribió para *La soledad,* libro de su amigo Augusto Ferrán, aclara un punto más la forma que tenía Bécquer de entender el arte:

> Hay otra [poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

En estas palabras se halla la clave de la poesía lírica del siglo XX; son como un manifiesto poético que seguirán posteriores generaciones de poetas.

Como curiosidad, nótese el innegable tono machadiano de esta estrofa de Bécquer:

Hoy como ayer, mañana como hoy,
y ¡siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno,
y ¡andar..., andar!

(LVI.)

Esta otra parece haber sido escrita por Juan Ramón:

Las ondas tienen vaga armonía;
las violetas suave olor;
brumas de plata la noche fría,
luz y oro el día;
yo, algo mejor:
¡yo tengo Amor!

Los siguientes versos poseen una intensidad poético-dramática, afín a la del *Romancero,* de Lorca, lograda por medio de los recursos que son propios de los romances y que tan bien conocían los dos poetas:

¡Discreta y casta luna,
copudos y altos olmos,
paredes de su casa,
umbrales de su pórtico,
callad, y que el secreto
no salga de vosotros!
Callad, que por mi parte
lo he olvidado todo:
y ella..., ella, ¡no hay máscara
semejante a su rostro!

(XL.)

Se podría dar un infinito número de ejemplos procedentes de éstos y de otros poetas modernos que acusan un tono becqueriano para demostrar cómo se continúa la tradición poética que inició Gustavo Adolfo Bécquer.—*PABLO GIL CASADO (University of North Carolina, Dpt. of Romance Languages. Chapel Hill, North Carolina, USA).*

EL ARTE DE LA CONCENTRACION EXPRESIVA EN «EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA»

La técnica de concentración es en el aspecto formal la de mayor significación en la segunda novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quién le escriba* (1). A cada nivel estructural la concentración da a esta novela corta su unidad orgánica y su expresividad. Esta economía es, por supuesto, una técnica básica empleada en muchas formas artísticas. Arthur Koestler explica esta concentra-

(1) Gabriel García Márquez: *El coronel no tiene quién le escriba,* 3.ª ed. (México, Ediciones Era, 1966). Las referencias adicionales a la novela aparecen entre paréntesis en el texto.

ción o condensación de las expresiones artísticas como un *infoldig* (un doblar hacia adentro, o *implicación);* señala Koestler que el artista presenta sólo la insinuación, el símbolo, o la alusión que han de ser *explicados* («desdoblados») por el lector, quien desea descubrir su sentido implícito (2). Un ejemplo en la novela de García Márquez es una declaración del coronel: «Este entierro es un acontecimiento... Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años» (p. 12). Esta referencia, breve y oblicua, a la muerte violenta es suficiente para hacernos pensar en la situación política. La fuerza de estas expresiones concentradas surge de la contención, de la impresión que dan de que algo más poderoso está siendo contenido. El escritor podría decir mucho más, pero prefiere decir muy poco. Y una parte de la experiencia del lector viene de la sacudida que experimenta al reconocer el significado, cuando penetra en el sentido del símbolo o cuando entiende la alusión. Ya que las formas expresivas de *El coronel* son formas de concentración, a nosotros, como lectores, se nos dan la libertad y la obligación de participar activamente en la obra (3).

Los principios de la economía expresiva en el arte son la selección, la exageración y la simplificación (4). Esta novela presenta unos pocos meses en la vida de un viejo coronel, quien, en una vergonzante miseria, pasa sus días esperando una jubilación que le debe el Gobierno por haber participado en una de las muchas guerras civiles colombianas. Hay poca acción externa en la novela. Sucede muy poco. El coronel sigue su rutina diaria, intentando sacar de sus escasos recursos lo mínimo para sostenerse. La existencia del personaje —su frustración, pobreza y desamparo— refleja y forma parte del ambiente, un pequeño pueblo colombiano de los años cincuenta. Al concentrar una riqueza de significaciones implícitas en este breve relato realista, el autor crea un personaje irónicamente trágico cuya lucha interior es la trama de la novela. El autor simplifica y elige. Enfoca el relato en un personaje y limita el tiempo de la narración. Al simplificar la personalidad del coronel a dos aspectos básicos —su inocencia infantil y su resistencia estoica— el autor exagera estos aspectos. En este tipo de caracterización, como en la caricatura gráfica, la simplificación y la exageración se complementan. Las técnicas narrativas son tradicionales. Un narrador omnisciente cuenta en tercera persona y tiempo pasado y emplea diálogo y un relato esquemático de acon-

(2) Arthur Koestler: *The Act of Creation* (New York, Dell Publishing Co., 1964) pp. 333-44.

(3) Angel Rama: «García Márquez: la violencia americana», *Marcha* núm. 1201 (abril 17, 1964), p. 22. Al hacer referencia a la participación del lector en un contexto algo distinto, este crítico comenta de las obras de García Márquez: «A pesar de que estamos ante un determinismo social muy acusado, esta obra convoca la libertad del lector, la hace posible por su participación creadora.»

(4) Koestler, p. 333.

tecimientos. Estas técnicas son convencionales, pero la originalidad del autor no le aleja de la convención. Por el contrario, como muchas veces ocurre, la originalidad de un artista es tal que «le empuja más a fondo de la convención, obedeciendo las leyes del arte mismo» (5). La simplificación de técnicas narrativas convencionales crea la concentración en las estructuras más amplias: en el tono, la caracterización y el diálogo. En la narrativa más tradicional el diálogo sirve para desarrollar la acción y para revelarnos el carácter de los personajes; pero en esta novela el diálogo se estiliza en esquemas. La caracterización no es un análisis convencional y exhaustivo. Por el contrario, es también estilizada para crear el personaje del coronel con sólo dos rasgos vigorosos. Y veremos cómo la ironía comunicada por el tono uniformemente distante es otro tipo de concentración. Estas formas de concentración, a su vez, dependen del lenguaje, del empleo de la alusión, del detalle, la imagen y el símbolo. Creemos que el estudio de estos aspectos formales ayudará a descubrir algunas significaciones de esta novela aparentemente tan sencilla. La insistencia con que la vida del personaje se perfila en la novela como única e individual aumenta la visión trágica. Y, por otro lado, la rotura de los esquemas de diálogo y de caracterización estilizados (la refutación sorprendente e imprevista con que se nos desbaratan en la obra estos diseños) ahonda la ironía. La ironía de esta obra no es sólo la ambigüedad. Se funde con una visión trágica de la vida que sigue cuestionando la condición humana, negándose a minimizar la existencia, aun la de este personaje aparentemente insignificante.

La técnica del narrador omnisciente aparece en la novela en forma simplificada. La omnisciencia del narrador no se emplea ni para explicar a los personajes y la acción ni para sondear en ellos, como es frecuente en la narrativa más tradicional. El narrador se limita a una relación esquemática de sucesos y a un tono distante, y estas dos formas se vuelven formas de concentración por medio de la ironía que crean. El tono distante o imparcial crea ironía al liberar el punto de vista. Ya que el narrador no adopta ninguna actitud, ninguna especial posición para contar, nosotros podemos ver a los personajes y la acción alternadamente desde varios puntos de vista. Estos puntos de vista cambiantes crean la ironía al contrastar entre ellos mutuamente. Podemos ver al coronel alternativamente como patético, heroico y cómico. Y la narración esquemática crea la ironía al dar a

---

(5) Northrop Fry: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, Princeton Univ. Press, 1957), p. 132: «The possession of originality cannot make an artist unconventional; it drives him further into convention, obeying the law of the art itself, which seeks constantly to reshape itself from its own depths, and which works through its geeniuses for metamorphosis, as it works through minor talents for mutation.»

entender más de lo que dice explícitamente. Lo que dice y la manera de decirlo están en contraste con lo que implica la narración.

La cita siguiente está sacada de la escena que presenta la visita del coronel a su abogado, «un negro monumental sin nada más que los dos colmillos en la mandíbula superior» (p. 40). El coronel asume «una actitud trascendental», y dice:

> —Pues yo he decidido tomar una determinación.
> El abogado quedó en suspenso.
> —¿Es decir?
> —Cambio de abogado.
> Una pata seguida por varios patitos amarillos entró al despacho. El abogado se incorporó para hacerla salir. «Como usted diga, coronel», dijo, espantando los animales (p. 43).

El tono imparcial y distante contrasta irónicamente con las implicaciones del relato. El narrador hubiera podido explicar la incongruencia de la actitud del coronel con sus circunstancias. Por el contrario, al narrar esquemáticamente, implica esta incongruencia y se nos hace presente por un detalle realista, la entrada de los patos durante uno de los momentos solemnes del coronel. Así, el tono imparcial por medio de la ironía es una forma de concentración, una manera de implicar los varios puntos de vista que podemos asumir. Aquí podemos ver la escena entera como solamente cómica, o podemos verla como patética y cómica. El tono imparcial sostenido y la narración esquemática se derivan de técnicas realistas convencionales, pero al crear ironía funcionan como formas de concentración.

La esencia de la novela se encuentra en el retrato de la existencia del coronel, un sentimiento inefable que surge de la totalidad de su carácter, sus actitudes y circunstancias. Como explica el crítico Ernesto Volkening, los personajes de García Márquez son tipos sociales, pero más importante es que son individuos. Esta individualidad es «... el hombre tal cual, algo indiviso e irreductible, una totalidad..., y el hombre que en medio del ajetreo de la vida cotidiana... descubre que está solo, sólo con su destino, su enfermedad, su infortunio y su muerte» (6). Las técnicas empleadas para comunicar en la novela este sentido de la existencia individual se derivan de técnicas convencionales, narrativas y dramáticas. El narrador cuenta el pasado del personaje, le describe físicamente y le presenta por medio de la acción y del diálogo. Sin embargo, la acción externa no forma una auténtica trama y los personajes no se ven envueltos en conflictos dra-

---

(6) Ernesto Volkening: «Los cuentos de Gabriel García Márquez o El trópico embrujado», en Gabriel García Márquez: *Isabel viendo llover en Macondo* (Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967), p. 36.

máticos. Las técnicas convencionales están transformadas para crear caracterizaciones y diálogos esquemáticos. Y estos esquemas se forman con el solo objeto de luego romperse, distorsionarse, truncar su desenlace para arrojar una nueva luz sobre el protagonista, obligándonos a reconsiderar su existencia entera. La estructura de la novela es semejante a muchas empleadas en el cuento. Como muchos cuentos, *El coronel* tiene una estructura estrechamente tejida que consigue su efecto en la culminación. Un crítico comenta de *El coronel:* «Se cierra con una palabra... que opera como cifra de la vida del personaje y al servicio de la cual parece estar cada momento anterior del relato» (7) Debido a que el fin rompe los esquemas de la caracterización y del diálogo, una gran parte de la expresividad de la novela depende de la fuerza con que están construidos estos esquemas.

La caracterización del coronel comprende dos tipos de concentración. Un tipo es el uso de detalles descriptivos realistas que implican el conjunto entero. El otro es la formación de estos detalles en un esquema que se rompe en el último párrafo. El formar un esquema de estos detalles le hace parecer al coronel abstraído, perfilado en dos rasgos vigorosos. Por una parte, es heroico en su capacidad de sufrir sin rendirse y de sobrevivir. Y, por otra parte, el coronel es patético y candoroso como un niño. Esta caracterización cae sobre una línea sutil entre lo cómico y lo trágico. Se ve al coronel vacilando irónicamente entre lo heroico y lo patético. Es aparentemente sencilla esta caracterización. Pero tal sencillez se niega en el desenlace que rompe el esquema y descubre al coronel como ser enigmático y complicado.

La simplicidad infantil del coronel se comunica por medio de descripciones en el momento preciso cuando la actitud del personaje expresa rasgos fundamentales de su carácter. El narrador le describe al redactar una carta: «Escribió con una compostura aplicada, puesta la mano con la pluma en la hoja de papel secante, recta la columna vertebral para favorecer la respiración, como le enseñaron en la escuela» (p. 47). Y la descripción continúa más tarde: «El coronel llenó una hoja de garabatos grandes, un poco infantiles, los mismos que le enseñaron en la escuela pública de Manaure» (p. 48). Se ve al coronel peinándose: «El trató de doblegar con un peine de cuerno las cerdas color de acero. Pero fue un esfuerzo inútil» (pp. 12-13). Hay muchas descripciones cortas que comunican esta cualidad de sencillez infantil. Una vez más cuando no recibe la carta esperada,

(7) Juan Flo: «Sobre la ficción (al margen de Gabriel García Márquez), *Revista Iberoamericana de Literatura*, 1, núm. 1, en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, ed. Pedro Simón Martínez (Habana, Casa de las Américas, 1969), p. 220.

dice: «No esperaba nada—mintió. Volvió hacia el médico una mirada enteramente infantil—. Yo no tengo quién me escriba» (p. 23).

La capacidad del coronel de sobrevivir y de resistir se evoca por detalles que sugieren una vida entera de pobreza y de frustración. Las descripciones físicas del personaje sugieren su carácter: «Era un hombre árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo. Por la vitalidad de sus ojos no parecía conservado en formol» (p. 13). La fuerza de estas descripciones surge de la selección del detalle y de la precisión y la economía de la expresión. La ropa del coronel refleja esa misma característica de estoicismo: «La camisa color de cartón antiguo, dura como cartón, se cerraba con un botón de cobre que servía al mismo tiempo para sostener el cuello postizo. Pero el cuello postizo estaba roto, de manera que el coronel renunció a la corbata» (p. 12). Una actitud típica del coronel se concentra en la palabra «renunció». Estas descripciones tienden a presentar al coronel abstraído, como gastado, hasta dejar sólo lo esencial: «Botines de charol, pantalón blanco sin correa y la camisa sin el cuello postizo, cerrada arriba con el botón de cobre» (p. 21). El lenguaje refleja la concentración en la estructura de la frase. También el uso del artículo definido—«la camisa», «el botón»—refleja una insistencia en el objeto único y concreto. Los detalles visuales así subrayan la individualidad del personaje. La técnica de usar la descripción física para descubrir carácter no es aquí el documental convencional de la narrativa realista. La técnica está simplificada para comunicar lo individual y único del personaje.

La capacidad del coronel de sobrevivir se expresa a través de detalles concernientes al pasado y al pasar del tiempo. Una forma de estas expresiones es un esquema que se repite en el último párrafo de la novela. Cada expresión se refiere al coronel en un momento cuando toma conciencia de algo después de muchos años:

> —En este caso no la hizo—dijo el coronel, por primera vez dándose cuenta de su soledad—. Todos mis compañeros se murieron esperando el correo (p. 42).
>
> El coronel comprobó que cuarenta años de vida común, de hambre común, de sufrimientos comunes, no le habían bastado para conocer a su esposa (p. 71).
>
> Necesitó medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego después de la rendición de Neerlandia (p. 73).

Las frases finales de la novela repiten la forma de estas expresiones y dan a entender, por la exageración en los detalles, que el coronel es aún más consciente de su frustración: «El coronel necesitó seten-

ta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante» (p. 106). Esta repetición de formas semejantes es un tipo de concentración, porque el último ejemplo lleva implícito en sí la fuerza de los ejemplos anteriores (8).

El esquema de esta caracterización tragicómica se rompe en el párrafo final cuando el coronel pierde su simplicidad infantil y su estoicismo externo y se vuelve lúcido y desesperado. El efecto creado al romperse el esquema es el de poner en duda, de cuestionar irónicamente ese mismo esquema. Al producirse esta ruptura de esquema comprende el lector que ni la inocencia de él ni su capacidad de sobrevivir es suficiente para explicarle plenamente, resultando de la obra un personaje enigmático y lleno de complejidad.

La caracterización del coronel se refuerza por los diálogos que muestran su humor mordaz y su estoicismo. Los diálogos de la novela se separan en dos tipos generales, y uno de éstos es la conversación combativa, que termina con una respuesta chistosa o estoica del coronel. La forma de estos diálogos refleja la estructura subyacente o la trama interior de la novela: el batir continuo contra las defensas del coronel hasta que éste se desespera y se descubre plenamente. Y la repetición de la forma del diálogo construye un esquema claro que se rompe en la última conversación. En los diálogos combativos entre el coronel y su mujer, él mantiene su actitud de esperanza contra las declaraciones implacables de sentido común de ella. Para defenderse, el coronel recurre al humor. Después de uno de estos largos coloquios, el coronel dice: «pero si nos fuéramos a morir de hambre ya nos hubiéramos muerto» (p. 53). Y otro diálogo combativo acaba, después de que un relámpago asusta a la mujer, con la réplica del coronel: «Esto te pasa por no frenar la lengua —dijo—. Siempre te he dicho que Dios es mi compartidario» (p. 73). El humor del coronel se vuelve cada vez más negro mientras su situación es más claramente desesperada, y muchas veces su humor se dirige contra sí mismo o contra su condición. Este tipo de humor encaja bien con la caracterización tragicómica. El diálogo combativo que tiene con el abogado (pp. 45-46) termina con una de las réplicas estoicas, típicas del coronel. El abogado le pinta un cuadro sombrío del proceso burocrático laberíntico e insiste que una solución «será cuestión de siglos». Y el coronel contesta: «No importa. El que espera lo mucho espera lo poco» (p. 46). El diálogo final rompe este esquema. El

---

(8) Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, 4.ª ed. (Madrid, Editorial Gredos, 1966), pp. 254-55. Al analizar la reiteración de elementos, Bousoño comenta que «... las sucesivas reiteraciones han inoculado todo su contenido en el último de la serie». He aplicado esta explicación de la función de elementos repetidos a las formas más extensas en la novela.

coronel no recurre ni al humor ni a respuestas estoicas, sino que muestra la desesperación al contestarle a su mujer. La reiteración del diálogo combativo es una forma de concentración. Todos los diálogos anteriores se contienen implícitamente en el último diálogo, que pone en un contraste irónico, rápido y momentáneo el humor y la fuerza previos del coronel y su desesperación final.

Mientras que los usos convencionales de la caracterización y el diálogo funcionan para desarrollar un esquema de personaje y trama, en esta novela las técnicas, refinadas y transformadas, funcionan para crear un sentimiento inefable acerca de la existencia del personaje. La trama no se basa en acción exterior; es la vida interior del coronel, su lucha para seguir esperando y su desesperación final. Su existencia está ligada íntimamente con el clima social y político. Como el autor se vale del símbolo y del silencio para expresar los aspectos más intangibles de la vida interior del personaje, también se vale de referencias oblicuas o alusiones para comunicar el ambiente social. Estos métodos se relacionan estrechamente, puesto que ambos son formas de concentración y ambos evitan los detalles documentales exhaustivos o las explicaciones encontrados en la narrativa realista más convencional. Y al mismo tiempo emplean *materia* realista, personajes reconocibles y creíbles, diálogo y narración de sucesos.

La referencia oblicua se emplea para crear el ambiente, el clima social y político en la novela. La narración esquemática da sólo las alusiones en un tono distante, y la ironía implícita en el tono revela estas alusiones, sugiriendo un fondo bien conocido. La primera parte nos da un ejemplo de cómo este método de concentración crea el clima político. El ya referido comentario del coronel —«Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años» (p. 12)— alude a la frecuencia de la muerte violenta. La violencia y el miedo subyacente se comunican por la escena en la cual el alcalde manda que el entierro no pase frente al cuartel de la policía (pp. 16-17). El diálogo en esta escena implica el estancamiento de la situación política. El coronel habla con su viejo amigo Sabas, quien, como se descubre más tarde, se volvió rico al delatar a sus compañeros del partido. Sabas dice: «Siempre se me olvida que estamos en estado de sitio.» Y la respuesta del coronel alude al miedo del alcalde que existe por debajo del uso desproporcionado de la fuerza: «Pero esto no es una insurrección... Es un pobre músico muerto» (p. 17). Estas pocas pero significativas alusiones a la situación política se mantienen como trasfondo, mientras que el narrador se fija en las actividades diarias del coronel. El método comunica ingeniosamente el clima del pueblo donde la violencia, parcialmente escondida y subya-

cente, se insinúa en la rutina diaria sofocante y sin acontecimientos notables.

Del mismo modo que la concentración por medio de la alusión o la referencia oblicua evita los métodos documentales del realismo, así la comunicación de las emociones del coronel evita métodos que las explicaran o indagaran. La técnica del narrador omnisciente permite referencias directas a los sentimientos del personaje en un momento específico. Mientras espera el correo, se describe explícitamente su emoción: «El coronel sintió el terror» (p. 38). Y se siente «desolado» (p. 21), «demolido» (p. 28), «amargo» (p. 71). Las emociones que son más complejas o menos accesibles a la expresión directa se comunican por el silencio, las imágenes y el símbolo.

El silencio es una forma de concentración empleada con frecuencia en la novela después de un intercambio de palabras corto e inconcluso. El siguiente ejemplo demuestra este segundo tipo de diálogo que se encuentra en toda la novela:

> —Ya esos zapatos están de botar —dijo—. Sigue poniéndote los botines de charol.
>
> El coronel se sintió desolado.
>
> —Parecen zapatos de huérfano —protestó—. Cada vez que me los pongo me siento fugado de un asilo.
>
> —Nosotros somos huérfanos de nuestro hijo —dijo la mujer (páginas 20-21).

El silencio que sigue a este resumen patético de su situación sugiere la emoción del coronel. El narrador emplea este tipo de concentración también en las fugaces visiones que da del pasado del coronel. Un pasaje más largo muestra cómo encaja el diálogo en esta narración esquemática:

> Encontró en el baúl un paraguas enorme y antiguo. Lo había ganado la mujer en una tómbola política destinada a recolectar fondos para el partido del coronel. Esa misma noche asistieron a un espectáculo al aire libre que no fue interrumpido a pesar de la lluvia. El coronel, su esposa y su hijo Agustín —que entonces tenía ocho años— presenciaron el espectáculo hasta el final, sentados bajo el paraguas. Ahora, Agustín estaba muerto y el forro de raso brillante había sido destruido por las polillas (p. 11).

Este pasaje sugiere el contraste entre una temporada optimista del pasado y la presente condición desolada del coronel. La sugerencia evita una expresión directa en este momento cuando la emoción fácilmente pudiera volverse sentimental. El autor selecciona los detalles más expresivos para comunicar sentimientos. El entusiasmo que sentían los personajes en aquel tiempo se implica por la frase «que no

fue interrumpido a pesar de la lluvia», y la desesperanza actual se expresa por la última frase. El diálogo que sigue inmediatamente refleja la misma reserva por parte del autor:

> —Mira en lo que ha quedado nuestro paraguas de payaso de circo —dijo el coronel con una antigua frase suya. Abrió sobre su cabeza un misterioso sistema de varillas metálicas—. Ahora sólo sirve para contar las estrellas.
>
> Sonrió. Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. «Todo está así», murmuró. «Nos estamos pudriendo vivos.» Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto (p. 11).

Aquí el silencio deja ambigua la verdadera emoción del coronel, quizá de manera que sugiera lo confundido que se siente cuando su humor ya no es una defensa. El silencio es un método de concentrar la emoción del personaje, de concentrar aquellos sentimientos que fácilmente pudieran llevarnos al sentimentalismo o destruirse al ser expresados de modo directo.

Gran parte del dilema del coronel se concentra en el símbolo paradójico del gallo de pelea. Tradicionalmente, y también para los personajes, el gallo es un símobolo de la lucha política. El gallo conlleva este sentido para el coronel, y por eso él no puede decidirse a venderlo. Después de que el médico le cuenta las traiciones políticas de su viejo amigo Sabas (pp. 86-87), el coronel está todavía menos decidido a venderlo. Pero el coronel sólo decide definitivamente no vender el gallo cuando descubre otra vez la fuerte ligazón entre el gallo y los impulsos resistentes políticos del pueblo: «El coronel observó la confusión de rostros cálidos, ansiosos, terriblemente vivos. Era gente nueva. Toda la gente nueva del pueblo. Revivió —como en un presagio— un instante borrado en el horizonte de su memoria» (p. 95). Y él siente la vida del gallo, lo mismo que siente el renacer de la lucha política que éste simboliza: «Y no dijo más, porque lo estremeció la caliente y profunda palpitación del animal. Pensó que nunca había tenido una cosa tan viva entre las manos» (p. 95). Más tarde su mujer dice: «Dijeron que el gallo no era nuestro, sino de todo el pueblo.» Y el coronel le contesta: «Hicieron bien», y «El gallo no se vende» (pp. 97-98). Pero antes de sentir el coronel este revivir de las implicaciones políticas del gallo, el símbolo refleja su propio dilema interior.

La mujer del coronel ve el gallo como «feo», «un fenómeno» (p. 19), y comenta: «Es una ilusión que cuesta cara... Cuando se acabe el maíz tendremos que alimentarlo con nuestros hígados» (p. 20). El coronel trata de justificar su deseo de quedarse con el gallo por decir que vale cincuenta pesos, pero se insinúa que una de las razones para

que no lo venda es porque representa al hijo muerto en la lucha política: «Tuvo la certeza de que ese argumento justificaba su determinación de conservar el gallo, herencia del hijo acribillado nueve meses antes en la gallera por distribuir información clandestina» (p. 20). A pesar del intento del coronel de ver al animal simplemente como un gallo cualquiera (p. 32), él y su mujer no pueden ignorar su importancia simbólica, y gastan sus últimos centavos para comprarle maíz (p. 33). El gallo, paulatinamente, asume el lugar de la carta largamente esperada en la mente del coronel. Tratando de convencer a su mujer de que no deben venderlo, recurre a la memoria del hijo asesinado. Este intento también falla, y el gallo simboliza una esperanza cada vez más ilusoria. Es un símbolo paradójico de la situación del coronel. Si lo vende, traiciona a sus esperanzas en el futuro y a su compromiso político, y precisamente por no venderlo, ellos se están muriendo de hambre. El gallo es fuerte y saludable, mientras que ellos pasan hambre: «El gallo estaba perfectamente vivo frente al tarro vacío. Cuando vio al coronel emitió un monólogo gutural, casi humano...» (p. 53). Parece casi humano, grotescamente vivo. Y la mujer del coronel dice: «A veces pienso que ese animal va a hablar» (p. 67). Mientras comen el maíz del gallo y el coronel declara que les dará comida durante tres años, su mujer le señala una verdad:

> —La ilusión no se come —dijo la mujer.
>
> —No se come, pero alimenta —replicó el coronel—. Es algo así como las pastillas milagrosas de mi compadre Sabas (p. 68).

De esta forma queda patente que la verdad del coronel también vale, puesto que su ilusión le sostiene emocionalmente.

Una parte de lo que incorpora el símbolo es entonces la naturaleza paradójica de la esperanza o la ilusión del coronel. Y el gallo tiene un aspecto grotesco que refleja lo trágico y lo paradójico de la existencia del personaje. La pobreza del coronel no tiene solución y la ilusión que él trata de mantener con el gallo prolonga su sufrimiento mental y, paradójicamente, le sostiene emocionalmente. Ernesto Volkening se refiere al aspecto grotesco del gallo: «Resalta en este detalle un aspecto de la visión del mundo de García Márquez, que va más allá de la sequedad realista del relato condimentado con uno que otro grano de feroz humorismo: la propensión a lo grotesco, en la cual se esconde su modo, nada pretencioso, si bien personalísimo, de acercarse al lado trágico de la existencia humana. El gallo, cuya imagen va arrimándose poco a poco al sitio que ocupaba en la conciencia de su dueño la carta vanamente esperada, parece un

animal como cualquier otro, pero en realidad es una quimera, un monstruo insaciable, la emplumada encarnación del anhelo que, compitiendo con el gusano en las entrañas del coronel, le devora el alma» (9).

El gallo es un símbolo complejo. Como símbolo tradicional de la revolución política, lo que simboliza es fácilmente accesible. Este simbolismo político del gallo de pelea puede existir y existe fuera de la novela. Pero cuando el símbolo incorpora la condición existencial y paradójica del personaje, su sentido nunca es plenamente accesible a la explicación. Esta parte del símbolo queda contenida completamente dentro de la obra y se refiere sólo al mundo privado de este personaje. Al mismo tiempo el gallo es también un hecho simple y documental del ambiente colombiano, y observado con trivialidad no pasaría de ser un detalle realista.

Hay que hacer patente que el símbolo del gallo no es una metáfora en el sentido de recurso retórico y, en realidad, el autor emplea pocas imágenes de este tipo en la novela. El sueño del coronel —«era otra vez el sueño de las telarañas» (p. 27)— es un ejemplo de una imagen que se repite a lo largo del relato. Sin embargo, sería engañoso decir que hay pocas imágenes poéticas en la obra. El lenguaje de la novela se deriva de las construcciones simples y del vocabulario típico de los personajes mismos. Cada elemento que emplea García Márquez en la obra es un elemento realista y fácilmente reconocible. Pero estos elementos son de tal manera individualizados, que se vuelven únicos. Esto, en nuestra opinión, es una clave a la técnica de la novela y a la visión del autor. Al parecer, el comentario de Angel Rama quiere sugerir esta interpretación: «La primera virtud narrativa de García Márquez... es la de su extremada concisión... Radica en la rígida y austera selección del hecho, el gesto, la palabra, donde se concentre de modo definidor la cosa enunciada o aludida. Pero esa selección no apunta a lo trivial y repetido, sino justamente a lo insólito, que se vuelve definidor al emerger repentinamente de la costumbre» (10). Modificando los comentarios de este crítico, diríamos que el arte de selección del autor encuentra lo extraordinario y lo único en, precisamente, esos hechos que son triviales y repetidos.

La existencia misma del coronel es trivial y repetida. Pero está presentada como una vida individual, única. Los métodos de concentración funcionan en armonía para revelar este núcleo de la existencia del coronel. El tono distante es compatible con la materia realista.

(9) Volkening, pp. 38-39.
(10) Rama, p. 22.

con los personajes y el ambiente realistas. La ironía creada por el tono funciona para explicar los silencios, alusiones y detalles. La ruptura de los esquemas de diálogo y caracterización dependen de la visión doble e inconclusa de la ironía. Y la ironía nunca es satírica: «La ironía con poca sátira es el residuo no-heroico de la tragedia, que se centra en el tema de la derrota enigmática» (11). Así, los métodos de concentración revelan la significación de la novela. Las técnicas transforman en único lo trivial, y esta unicidad de la existencia individual es irónicamente trágica.

La existencia del personaje es trágica. El es un solitario y está en una «situación-límite» (12). Es llevado a través de una serie de descubrimientos de sí mismo que acaban en una lucidez pura: «Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder» (página 106). Pero este fin es también una derrota —la pérdida de esperanza y la desesperación del coronel—; una derrota que revela la vida y la fuerza que, al fin, se consumen en la pobreza, la frustración y la amargura. Y, finalmente, el coronel está separado aun de su mujer cuando su respuesta última agota su diálogo. El personaje no es la figura heroica de la tragedia plena. Irónicamente, la «situación-límite» del personaje, una pobreza crónica e insoluble, no es una situación contra la cual él tiene que medir sus fuerzas. Es la condición de su vida entera. El sufrimiento y el aislamiento del personaje no son el resultado de lo que él ha hecho, sino una parte de lo que es. Su situación muestra esa «ironía inevitable de la vida humana» (13). Y a pesar de lo que aprendemos de la pobreza del coronel, de sus ilusiones y de su vida interior, él siempre resulta un ser misterioso. Lo que es enigmático no es su desesperación final, sino el inexplicable conjunto de simplicidad, humor y capacidad de durar que le han guardado de la desesperanza durante casi una vida entera. Los

---

(11) Frye, p. 224: «Irony with little satire is the non-heroic residue of tragedy, centering on a theme of puzzled defeat.»

(12) Richard B. Sewall: *The Vision of Tragedy* (New Haven, Yale Univ. Press, 1959), p. 5. Sewall comenta que la visión trágica «impels the artist, in his fictions, towards what Jaspers calls 'boundary-situations', man at the limits of his sovereignty — Job on the ash-heap, Prometheus on the crag, Oedipus in his moment of self-discovery, Lear on the heath, Ahab on his lonely quarter-deck.» (... empuja al artista, en sus ficciones, hacia lo que Jaspers llama «situaciones-límites», el hombre en los límites de su soberanía — Job entre las cenizas, Prometeo en el despeñadero, Edipo en su momento de descubrimiento de sí mismo, Lear entre las breñas, Ahab en su marinero alcázar solitario).

(13) Frye: *Anatomy of Criticism*, p. 42: «Thus the incongrous and the inevitable, which are combined in tragedy, separate into opposite poles of irony. At one pole is the inevitable irony of human life. What happens to, say, the hero of Kafka's *Trial* is not the result of what he has done, but the end of what he is, which is an 'all too human' being.» (Así, lo incongruente y lo inevitable, que se combinan en la tragedia, se separan en los polos opuestos de la ironía. En un polo está la inevitable ironía de la vida humana. Lo que le pasa, digamos, al héroe del *Proceso* de Kafka no es resultado de lo que él ha hecho, sino el fin de lo que él es, un ser «demasiado humano».)

elementos de lo trágico y lo irónico se funden en la novela y ninguno de los dos conduce a una conclusión definitiva. El autor presenta personajes aparentemente insignificantes de tal manera, que sus vidas resultan únicas y, por eso, irónicamente trágicas, y no pretende dar ninguna solución especial más allá de la de la obra misma.—*DORIS ROLFE (Northern Illinois University. DeKalb, ILLINOIS, 60115).*

RAMON DE LA CRUZ ENTRE DOS FUEGOS: LITERATURA Y PUBLICO

Literatura y público, dos fuegos que a veces bailan la misma danza y llegan a unirse: es la paz, fructífera, o la traición perpetrada por el escritor que ha vendido, a bajo precio, su literatura. Ramón de la Cruz, heredero del entremés y el más celebrado de los saineteros, de formación neoclásica y aplaudido por los mosqueteros y la cazuela, tipificador del último Madrid dieciochesco pero catalizador de la creatividad del pueblo artesano, ¿no se encuentra entre la espada de un siglo paternalista y reglamentado, en sus preceptivas literarias, y la gruesa, poderosa pared del pueblo que otorga, al menos, la fama del día? O, para ir devanando el ovillo que nos conduzca al problema de partida, ¿cometió Ramón de la Cruz, entregándose al gran público, «el mayor pecado literario: aceptar un éxito que no es el suyo, sino el del mito» (1)?

Las relaciones de nuestro autor con su público debieron ser efecto de una tradición literariamente doble (el entremés, por un lado, y la normativa neoclásica, por otro) y causa de una convivencia de lo dual (tipificación o costumbrismo, de una parte, y vivificación o realismo, de otra). Las cuatro alas de ambos ejércitos, literatura y público, se enfrentan hasta firmar la paz fructífera o hasta la victoria (vergonzosa y a la larga contraproducente) de éste sobre aquélla.

Si Ramón de la Cruz fue o no un escritor-mito, si nadó con el mínimo uniforme que exigía el poco exigente jurado popular y supo guardar la ropa que lo singularizaba, si quemó las naves por una pírrica victoria de escritor-mito o por el contrario consiguió llegar a buen puerto a través de una ruta difícil, es lo que vamos a plantearnos en este ensayo.

---

(1) Robert Escarpit: *Sociología de la literatura*, p. 105.

Al lado del teatro posbarroco (la comedia de magia, la comedia heroica y el melodrama español) y muy al margen de la tragedia y la comedia neoclásicas, el sainete vino a continuar, en la segunda mitad del oscuro Siglo de las Luces, el entremés. Este, nacido al amparo de la comedia, había ido diferenciándose, más que por los temas y los tipos, por la caricaturización a que los sometía y a la actitud que ante ellos tomaba. Es decir, si la comedia reintegraba al fin la anormalidad a la norma, el entremés —sin fruncir el ceño, criada respondona y despedida— mostraba jocosamente el reverso, el lado negativo, sin pretender en la última escena volver a cerrar la tapa de lo que había desvelado con propósitos meramente humorísticos. El entremés, por el camino del pasatiempo, se libera del corsé moral, aunque no desea poner en duda su utilidad en circunstancias más *serias;* como escribe E. Asensio, nos brinda unas *vacaciones morales.* Para resumir, he aquí la opinión de H. E. Bergman: «Los esquemas más frecuentes son el engaño (practicado para sacar algún provecho) y la burla (sin otra finalidad que reírse a costa ajena). Lo interesante es que las otras cualidades que estimamos en el ser humano —amor, lealtad, valor, generosidad, abnegación, honor— quedan totalmente fuera del mundo entremesil. Es precisamente porque las víctimas de los engaños y burlas carecen de esas cualidades por lo que sus chascos no mueven a lástima, sino a risa» (2). El éxito, que en principio desarrolló el episodio cómico y le dio independencia, fue no muy a la larga el causante de la tipificación de los personajes.

A mital del siglo XVIII, gran cantidad de autores (bastantes de ellos actores que conocían la *manera* del entremés) seguía pergeñando toda clase de obras menores. Nos encontramos en la época en que empiezan a ser usadas como sinónimas las palabras «entremés» y «sainete». Cuando Ramón de la Cruz, nacido en 1731, estudiante de humanidades y quizá de jurisprudencia, leía y traducía a Metastasio y Racine o escribía en el prólogo a la zarzuela *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (1757): «lastimoso espectáculo de los sainetes, donde sólo se solicita la irrisión, con notable ofensa del oyente discreto» (3). Fue, pues, el autor madrileño, escritor de procedencia culta, formado en un ambiente ilustrado, que vivió el celo de los preceptistas —neoclásicos o no—, de los censores y de Aranda. Y, esto casi siempre se soslaya, no dejó de intentar durante su vida, aunque esporádicamente, el teatro neoclásico. Ante su formación y el clima literario de su época, difícilmente podía sustraerse Ramón de la Cruz del modelo francés. «Incluso —escribe

(2) H. E. Bergman: *Ramillete de entremeses y bailes (siglo XVII),* p. 15.
(3) De E. Cotarelo y Mori, ed. de R. de la Cruz: *Sainetes,* t. I, p. VII.

Georges Demerson (4)— los autores que estigmatizaron los excesos de esta influencia y que se erigieron en defensores de la tradición española: Cadalso, Huerta, Ramón de la Cruz, Forner, no pudieron liberarse totalmente de esta influencia». Quien más páginas ha dedicado a la obra de don Ramón, Emilio Cotarelo y Mori, tras informar de la no aceptación del teatro francés por el pueblo español del dieciocho, afirma algo parecido: Ramón de la Cruz, «que prácticamente nada parecía tener de afrancesado, lo fue, aunque con reservas, en la teoría y limitándose a lo docente en el teatro» (5).

No ofreciendo dudas que el autor madrileño elevó literariamente el sainete, cabe preguntar: ¿Esta dignificación no trajo consigo un acercamiento a la comedia, y consecuentemente una traición a la básica, fundamental actitud *a-moral* del entremés? Vienen a cuento la definición que de este último da el *Diccionario de Autoridades* (1732) y la apostilla de E. Asensio: «'Representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar el auditorio'. Por tanto comicidad de un matiz específico, jocoso o burlesco, *sin pretesiones morales,* sin otra mira que el deleite» (6). Porque al comparar con la definición de «sainete» dada por Cotarelo, a partir de la obra de Ramón de la Cruz, topamos con una sustancial diferencia; escribe Cotarelo: «Drama sin argumento, pero no sin atractivo, redúcese a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la Sátira» (7). La diferencia es radical: Ramón de la Cruz ha dejado entrar en casa del herrero un cuchillo de palo. Ha abierto las puertas —no se ha colado de rondón, como en algunos entremeses de Cervantes— a la moralización, tan apreciada por los ilustrados, y ha herido de gravedad la tradición entremesil.

No se trata de una influencia del teatro nacional (Agustín de Moreto, Juan de Matos, Morales, Monteser, etc.). Ningún entremesista hubiera sentido escrúpulos por pedir prestados una escena o un tema. Además, Ramón de la Cruz también se inspira en un cuento tradicional en *El hambriento* o sigue entremeses costumbristas de principios del XVIII o *El hospital de los malcasados,* de Quevedo. La im-

---

(4) G. Demerson: *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817),* t. II, p. 328.
(5) E. Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras,* p. 29.
(6) E. Asensio: *Itinerario del entremés,* p. 17. El subrayado es mío.
(7) E. Cotarelo: *D. R. de la Cruz y sus obras,* p. 4.

portancia de la herida está en que no parece ya posible hablar del sainete como simple sucesor en el tiempo del entremés; lo desmentirían el más importante sainetero y su tributo a una formación y a un ambiente neoclásicos.

Sin duda, este giro de lo a-moral (esencia del entremés) hacia lo moral influyó en autores posteriores: así, González del Castillo se encuentra en este aspecto entre Ramón de la Cruz y los sainetes que, más populares y por lo general menos ambiciosos, perpetuaban las mujeres casquivanas sin castigo, los bobos contentos a pesar de ser engañados y los sacristanes mujeriegos: el *Entremés del mico*, el *Entremés de la morcilla*, el *Saynete nuevo El caudal del estudiante*, etcétera. Aunque pertenezca a otra área lingüística, la antología de *Entremesos mallorquins del segle XVIII* preparada por Antoni Serrà-Campins puede servirnos para mostrar la distancia que separa, a pesar de ser contemporáneas, las obras de Ramón de la Cruz y las de una zona geográfica aislada y en este sentido arcaizante.

Alejarse del entremés supuso acercarse a la comedia, lo que de algún modo debió incidir en la decadencia —como género no musical o poco musical— del teatro menor. Y habría que hacerlo constar junto a los cambios sociales, el aumento del precio de las entradas, la política estatal y eclesiástica, etc., a la hora de estudiar el alejamiento del público humilde de los teatros en el siglo XIX.

Alejarse de la esencia del entremés supuso acercarse a la esencia de la comedia. El sainete —según la teoría de Cotarelo y la práctica de Ramón de la Cruz— no anda muy lejos de la comedia, según la entiende y escribe Leandro Fernández de Moratín: «Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud» (8). Diferencias de extensión, planteamiento y tipología son evidentes, pero hay una coincidencia en la justificación por vía moral de la comedia y el sainete.

Lo que acabo de escribir, y que —creo— una lectura de los sainetes de Ramón de la Cruz corroboraría, no fue entendido por los neoclásicos de su época: para limitarnos a quienes le critican desde un punto de vista moral, Iriarte, Malo de Bargas (seudónimo), Samaniego, Mariano Luis de Urquijo, entre otros, le censuran el comportamiento de los personajes o tipos que pueblan sus sainetes. Leandro Fernández de Moratín comprendió algo más la obra del autor de

(8) Leandro Fernández de Moratín: *Comedias originales*, t. II, p. XLIII.

Manolo al escribir, con cierta perspectiva: «Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia»; pero poco después le recrimina porque «perdió de vista muchas veces el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas; prestó al vicio (y aun a los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes» (9). Recientemente, en *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Jorge Campos indicaba cómo los neoclásicos —cegados por el género que cultivaban— no habían advertido la modernidad de la filosofía que Luciano Comella exponía en sus obras.

La moralidad y la moralización de Ramón de la Cruz no se encuentran en los tipos escogidos, sino en la forma de satirizarlos, en los diálogos y en los finales de sus sainetes, Ramón de la Cruz los utiliza para curar «a tanto pobrecito enfermo apestado de la moda» (10). Y, en larga cita, he aquí sintetizada la conducta que ha de seguir un hombre para serlo realmente:

GEROMA: *¿Y quién es un hombre?*
FABRICIO: *Quien*
obedece resignado
á su ley, y á la justicia;
quien sólo levanta el brazo
por su patria, por su honor,
la verdad y el desagravio
de amigos y de mujeres
honradas; quien no hace caso
de chismes ni baladrones,
y desprecia a sus contrarios
valeroso; y finalmente,
el que estando enamorado
de lo exterior de una dama,
echa sobre el fuego un jarro
de agua hasta averiguar
por adentro cómo estamos
de juicio, de entendimiento,
de economía y recato,
que son las prendas que hacen
la mujer; y que en hallando
esta mujer, atropella
por montes y por barrancos,
la consigue, y si no, saca
provecho del desengaño (11).

---

(9) Leandro F. de Moratín, *op. cit.*, t. II, p. XXXVII.
(10) Ramón de la Cruz: *Sainetes (El Hospital de la Moda)*, ed. Cotarelo, t. I, p. 52.
(11) R. de la Cruz: *Sainetes (El majo de repente)*, ed. Felíu Codina, t. II, p. 230.

El público, fuese o no artesano, debía aplaudir esta larga alocución de Fabricio. En definitiva, aunque algo simplistas, podríamos dar por válidas las palabras de A. Hamilton: «A thorough reactionary, he believed that in the past and only in the past, lay the greatness of Spain, and therefore that all the customs of that past were excellents, and all changes and innovations of his own day were, *ipso facto,* to be condemned» (12).

Pero llegados a este punto, ¿por qué un autor de formación neoclásica y moralista escogió para expresarse el sainete? Se lo hemos preguntado a Cotarelo, para quien el casi abandono del teatro neoclásico en pro del género sainetesco «probablemente obedecería a las dificultades de ver recibidas obras de mayor extensión por las compañías de los dos teatros de Madrid, y mucho menos desde que se había declarado neoclásico» (13). Según vemos en el prólogo de la ya citada zarzuela *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar,* Ramón de la Cruz tenía serias y fundadas dudas de que el público admitiera el teatro clasicista al modo francés, pero se decidía a escribirlo «por honor de la nación». De la misma manera que cambió su opinión sobre las tonadillas, debieron variar sus ideas sobre qué o cómo había de escribir: aducir razones económicas o unas mayores posibilidades de estreno es, creo, explicar sólo muy parcialmente la creación de tantos sainetes. (Desde 1771 ganaba diez mil reales anuales y gozó de la protección de los duques de Alba, la condesa-duquesa de Benavente y la duquesa de Osuna.) Por otra parte, Ramón de la Cruz arriesgó sin ninguna necesidad la popularización de la zarzuela, al estrenar como segunda de las suyas y primera de tema campesino, *Las segadoras de Vallecas* (1768), y su moral no se avenía con la ética de los cultivadores del neoclasicismo.

Buscar en el éxito el motivo de su obra popularista nos conduce, si profundizamos un poco, a la auténtica raíz que justifica este giro literario y de actitud: la identidad de juicios ante los nuevos modos y las nuevas modas, del pueblo artesano y Ramón de la Cruz. Este, a cambio del favor de aquél y al adoptar el sainete, no rehuyó temas tan tradicionales como la burla del payo (escribió también zarzuelas de costumbres huertanas) y la del médico. En *Los majos vencidos* (1771), Ramón de la Cruz derrota la fanfarronería de éstos frente a

(12) A. Hamilton: «A Study of Spanish manners 1750-1800 from the plays of Ramón de la Cruz». *University of Illinois Studies in Language and Literature,* vol. XI, agosto 1926, núm. 3, página 366 (10). Trad. de la cita: «Como perfecto reaccionario, creyó que en el pasado y únicamente en el pasado se encontraba la grandeza de España y, por consiguiente, que todas las costumbres de este pasado eran excelentes, y todos los cambios e innovaciones de su tiempo habían, *ipso facto,* de ser condenadas».

(13) E. Cotarelo: *D. R. de la Cruz y sus obras,* p. 33.

los abates y usías, pero por lo general somete a crítica a los cortejos, petimetres y pisaverdes, culpados en la sátira de corromper las virtudes tradicionales. Y el pueblo, con unas ganas de vivir que a duras penas pueden concordar con su miseria, representa la conservación de la *normalidad ética* española y, al perder el modelo de vida aristocrático, «en vez de buscar fuera sus formas —como señala Ortega y Gasset (14)—, educa y estiliza poco a poco las suyas tradicionales». Las dos grandes aportaciones de la creatividad popular de fines del XVIII son el toreo a pie y el teatro; también el cante jondo, los bailes y las tonadillas, en opinión de José María Rodríguez Méndez (15).

No es una entrega sin condiciones sino una coincidencia entre la forma de pensar del autor y la forma de vivir del pueblo, lo que basa el éxito de Ramón de la Cruz. De ahí que pueda crear un personaje como Manolo, que ilustra a la vez la nueva fuerza y la pervivencia de lo popular, prototipo del machismo español de aquella época, temido y respetado por su arrogancia, temeridad y majeza. El manolo pasa de las calles a las tablas y de éstas, renovado, con mayores bríos, a las calles... y a la literatura. Este papel de representantes de un determinado sector social no se le asigna únicamente hoy al Manolo, sino que I. L. McClelland recoge unas significativas palabras de la Censura del siglo XVIII: «La célebre pequeña pieza titulada *El Manolo* (troba en que injustamente, aunque con gracia, se ridiculizan las tragedias) ha dado una idea justa, o injusta del carácter feroz, díscolo y mal endoctrinado de la gente de los barrios de Madrid» (16). Si el *manolo* habitaba primeramente en el Avapiés y se reunía con los otros majos del barrio en el campillo de Manuela (17), podremos encontrarlo años después, más *literario* en Mesonero Romanos, deambulando también por Embajadores, El Rastro y Las Vistillas.

Manolo no es más que el mejor ejemplo de esta identificación autor-público, identificación que suele tener lugar en un nivel de caricaturización y generalidades que puedan permitir un fácil *entente cordiale* entre las pretensiones cómicas (y morales a través de la sátira y de la estereotipación) del autor y el afán de divertirse y de sentirse singularizado como grupo social del pueblo bajo madrileño. Así, a las críticas negativas que recibe, Ramón de la Cruz podrá oponer el favor y el aplauso del público, y éste se verá ayudado, a partir de bases éticas tradicionales, en la reactivación de su con-

---

(14) José Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, p. 286.
(15) José María Rodríguez Méndez: *Ensayo sobre el machismo español*, p. 56.
(16) De I. L. McClelland: *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, t. I, p. 271.
(17) Fernando Díaz-Plaja: *La vida española en el siglo XVIII*, p. 172.

ciencia estética y social. A pesar de su pensamiento «reaccionario», para emplear los términos de Hamilton, el sentido innovador y progresista —no mitificador— del sainetero madrileño existe en tanto su obra enseña y aclara la idiosincrasia de este público humilde, en una época en que los aristócratas se vuelven en parte plebeyistas y el pueblo consigue una cierta personalidad, un pequeño auditorio y una confianza en sus valores existenciales y artísticos.

La parodia de las tragedias en obras como *Manolo* y *El Muñuelo* va hacia la misma dirección de lo popular. Y en caso de haber existido en el primer impulso a dedicarse al sainete un sentimiento de impotencia por considerar difícil o imposible ser escuchado con modelos neoclásicos, la preocupación por acercarse al pueblo y la identificación o éxito que consigue en su larga obra bastan para eliminar la hipótesis de un Ramón de la Cruz popularista a pesar suyo. (Aunque esporádicamente volviera al neoclasicismo, cuyos representantes le consideraban traidor y contra quienes opuso Ramón de la Cruz, con vigor y a despecho de tantas críticas, la defensa de su forma no clasicista de hacer teatro.)

Tal contribución de Ramón de la Cruz en el erigimiento de una cultura popular ¿podía hacerse desde el costumbrismo, o hay que sospechar un realismo, una dialéctica en la relación de este escritor con el mundo artesano y popular de Madrid?

Quienes juzgan que Ramón de la Cruz merece poca consideración literaria, Valbuena Prat y Ruiz Ramón, entre ellos, fundan sus razones en el simplismo con que pinta la vida madrileña, objeto de su inspiración. Otros historiadores, en cambio, creen que la brevedad no comportó, en el caso de Ramón de la Cruz, simplismo, sino selección en las anécdotas y los tipos escogidos; Menéndez Pelayo, Cotarelo, Subirá, Hazard, McClelland, etcétera, respaldan en líneas generales esta opinión.

Entrar en la consideración de un Ramón de la Cruz costumbrista o realista exige, para no confundir bajo el mismo significante dos significados: aclarar qué se entiende por cada uno de estos adjetivos aplicados al madrileño. Si entendemos por *costumbrismo* la inmovilización (con afanes descriptivos, cómicos, morales o pintorescos) de un personaje en un tipo y de un universo en un cuadro, eliminando la realidad al eliminar tiempo y espacio, como cree Juan Ignacio Ferreras (18), Ramón de la Cruz no es costumbrista. En contra

(18) J. I. Ferreras: «Novela y costumbrismo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 242, febrero 1970, pp. 345-367. Para este autor, la tendencia moralizadora de los costumbristas procede de su «antirrealismo», de su «incapacidad por reproducir literariamente una relación social». El didactismo de Ramón de la Cruz, es, a mi parecer, teórico y previo, y no es fruto, por tanto, de una incapacidad.

de la opinión de Edith F. Helman: la actitud pintoresca «es la que remedaba también el autor casticista por excelencia, Ramón de la Cruz, por mucho que protestara que imitaba directamente la vida del pueblo tal como la observaba» (19), intentaremos demostrar que el escritor madrileño rebasa los estrechos límites del costumbrismo, a tenor de la definición acabada de dar.

Hay un tiempo y un espacio concretos y, por tanto, reales en la obra sainetesca de Ramón de la Cruz. Tiempo y espacio que le permiten ser socorrida fuente de historiadores de la España popular y no popular de las postrimerías de aquel siglo, que permitieron —aunque en 1926— el largo ensayo de A. Hamilton, de revelador título, *A Study of Spanish manners 1750-1800 from the plays of Ramon de la Cruz.* Que permitieron la aceptación por parte del público de sus breves piezas teatrales por considerarlas reflejo del vivir cotidiano. Cotarelo ofrece algunos ejemplos de esta apoyatura en hechos reales: *El elefante fingido* se hace eco de la ida a Madrid de un elefante en 1773; *La boda de Chinita* y *El sarao de Chinita,* de unos gigantes que actuaron en la capital, y el rumor de unas piedras que, pulidas, se convertían en diamantes y topacios dio lugar a *Las piedras de San Isidro* (20).

Ramón de la Cruz protestaría del enmarcamiento de su obra en el costumbrismo; en el prólogo a la edición de su *Teatro* (1786-1791) escribe: «No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... Yo escribo y la verdad me dicta.» La lectura de esta poética puede servir, al menos, para comprender que no pretendía una mera estereotipación de la realidad, sino todo lo contrario. Un autor realista, buen conocedor de Madrid, Benito Pérez Galdós, escribe que la época de Ramón de la Cruz «no comprendió, mientras tomaba por lo serio los madrigales necios de sus poetas más aplaudidos, que era fielmente retratada en unos pasillos cómicos, frívolos, pedestres, tabernarios a veces, destinados sólo a hacer reír» (21).

De conceptuar al realismo literario como espejo de la vida, Ramón de la Cruz retrató con la fidelidad que le permitía el género sainetesco la vida —anecdótica, exterior en muchas ocasiones y con un

---

(19) Edith F. Helman: «Moratín y Goya: actitudes ante el pueblo en la Ilustración española», *Revista Universidad de Madrid*, 1960, p. 599. O en *Jovellanos y Goya,* p. 247. Curiosa es la teoría de Gaspar Gómez de la Serna, *Goya y su España,* pp. 66 y 67, al pensar que los sainetes de R. de la Cruz sirven «al mismo propósito de reforma general al equipo ilustrado». Opino que su moralización anda por una calle menos paternalista.

(20) E. Cotarelo, ed. de R. de la Cruz, *Sainetes,* t. I, p. XXIII.

(21) B. Pérez Galdós: *Obras (Ramón de la Cruz y su época),* t. VI, p. 1463.

estricto behaviorismo si se quiere— de su época y su geografía. Aunque a veces —hemos citado una de sus zarzuelas de costumbres campesinas—fue costumbrista, no siempre se limitó a una inmovilización de la realidad, moviendo los hilos de sus figuras y anécdotas mecánicamente.

Hay, por otra parte, que tener en cuenta la tradición entremesil, sobre la que construía su obra: H. E. Bergman indica que el realismo del entremés es sólo aparente, y Asensio precisa más: el color local, el lenguaje cotidiano pueden cubrir «las más desenfrenadas invenciones», y únicamente «con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época» (22). Pero, en contraste con la inmovilidad del costumbrismo de la primera mitad del XIX —notada por Ferreras—, el sainete de Ramón de la Cruz traduce la realidad, la testimonia, y así sus majos (Gorito, Pocas Bragas, Zurdillo, Mediodiente...), a pesar de la larga historia de jaques y rufianes, sus majas, sus abates, sus petimetres, sus cortejos cobran —aun tendiendo a la tipificación— vida sólo en un marco temporal y espacial preciso, que se colige asimismo de los escenarios escogidos por Ramón de la Cruz. Compárese, si no, su teatro con los entremeses o sainetes de su tiempo, que seguían rizando el rizo de unos tipos sin ninguna caracterización y en la mayoría de ocasiones inverosímiles.

El éxito de Ramón de la Cruz vendría asimismo auspiciado por esta realidad, esta encarnación teatral más o menos profunda que el pueblo encontraba en sus piezas. De no ser así, Ramón de la Cruz no hubiera llenado ni los teatros ni los entreactos. Y dada la pasión de chorizos, polacos y público popular en general, el madrileño influyó en su auditorio. (Con esto entramos en un concepto propio, más moderno y riguroso, de la nueva crítica sobre el realismo.) Jean Duvignaud ha escrito: «El "burgués" aprende a pensar y a vivir a través de las figuras imaginarias presentadas en el escenario. Esto será llamado la virtud pedagógica y civilizadora del teatro (Voltaire, D'Alembert, Schiller)». Desde este punto de vista, los espectadores artesanos fueron *burgueses* y aprendieron en parte una forma de vivir en el teatro de Ramón de la Cruz. En aquella literatura escénica de fines del siglo XVIII sólo estas obras menores se dignaban a reflejar —sin demasiada profundidad— el contorno, el ambiente de su época.

Para aceptar a Ramón de la Cruz como realista en un sentido más riguroso que el tradicional (que el de Pérez Galdós como crítico,

(22) E. Asensio, *op. cit.*, p. 32.

pongamos por caso) se echa de menos en sus sainetes una relación dialéctica entre personajes y anécdotas que los forman y el universo al que representan. En una palabra: a la obra de Ramón de la Cruz, para ser calificada como realista desde los supuestos de la nueva crítica, le faltó una problematización de la realidad, no buscada a pesar de la burla y de la moralización. La minoridad de Ramón de la Cruz, y con él, la del sainete, estriba en el no haber puesto el pulgar en la llaga, sino el meñique. En no haber querido (o podido) quemar las naves en una empresa crítica y haber preferido arribar al puerto bordeando problemas, costeando sin riesgos y «pedir perdón por las faltas muchas». En no haber encendido el fuego de la concienciación... Pero quizá estamos exigiendo mucho, y desde una óptica desenfocada, al sainete.

El punto de partida (si Ramón de la Cruz vendió o no a bajo precio su literatura) aparece ahora, tras este discurrir por la tradición entremesil y el modelo neoclásico, por el costumbrismo y el realismo, más claro: no fue el sainetero madrileño un escritor-mito. Su éxito nace de una identificación, en un nivel de generalidades, con el pueblo humilde de Madrid, de una capacidad satírica y cómica y del proceso hacia el realismo (a pesar de ciertas obras costumbristas o tipificadoras) con que transforma el entremés. Sus sainetes se acercan a la comedia neoclásica en tanto llevan consigo una moralidad y una moralización (nacionalistas, no neoclásicas), las cuales propician una falta de libertad imaginativa que redunda a su vez en la presentación de un espacio y un tiempo concretos (al menos en algunas obras). Esta temporalidad y esta espacialidad convierten a Ramón de la Cruz en realista, según el criterio tradicional. Este realismo —demasiado superficial y behaviorista para ser dialéctico— hace que el pueblo de fines del XVIII se autoafirme en su modo de vivir (por oposición a los ridículos de clases más altas y a los ignorantes payos; en esto último, Ramón de la Cruz se limita a seguir la tradición entremesil). La minoridad del sainete y del autor madrileño radica en no haber traspuesto la puerta de un realismo hecho de planteamientos conflictivos y confrontaciones problemáticas, con unas tentativas de solución.— *JOSE MARIA SALA (70, Claremont Rd. Salford M 6 Lancs, INGLATERRA)*

EL ZAPATERO PRODIGIOSO

Hasta ese momento era uno de los nueve hijos del zapatero de Puebla de Cazalla, cerca de Sevilla, en Andalucía. Esa noche lo escucharía el pintor Francisco Moreno Galván en la taberna donde los jóvenes se reunían a la noche para hacer un poco de cante; «hay uno nuevo», le habían anticipado al pintor —«en realidad, me gusta más el cante jondo que la pintura»—, y después de escucharlo se lo trajo a Madrid, lo cuidó como a un hijo —tenía apenas diecinueve años—, evitó que se apresurara y, finalmente, lo convirtió en la máxima figura joven —«la última promesa», dicen los entendidos—, y nadie le escamotea su lugar, bien ganado, entre los grandes, como Pericón de Cádiz o el supremo Antonio Mairena.

A los trece años debió abandonar los estudios para ayudar a su padre; había hecho tercer grado, pero apenas sabía leer y escribir. En Madrid también Moreno Galván le ayudó en este terreno, lo incitó a leer, y ahora es un hombre preocupado, serio para sus veintiséis años. «Si me dicen que debo mandarle un libro a León Felipe, me preocupa por saber quién es, por leerlo.» Conoció en Roma al exiliado poeta español Rafael Alberti. «Me gustó muchísimo», y el poeta compuso unas coplas, que ahora José Menese canta. «Hay una injusticia bastante grande en este mundo: unos ganan mucho y otros ganan poco; si yo hubiera estudiado una carrera, un bachiller, lo podría expansionar más; se vive mal, la gente vive mal.»

EN FAMILIA

«Mi padre y mi hermano Diego / zapateros como yo, / y en casa de zapateros, / descalcito andamos tós.» Pero no todas son tragedias en la familia: «Mi casa es un desarreglo; / coloraíto es mi pare; / mi mare, de pelo negro.» Y el desarreglo consiste en que la madre se llama Scott y un poco le correspondería más el pelo rubio de su marido, aunque sean indiscutibles andaluces. José es de pelo moreno; pero su aspecto, más que magro y cetrino, es robusto y lozano; de estatura baja, su rozagancia lo desconecta un poco de la imagen que convencionalmente se tiene de un flamenco: «Siempre hubo grandes cantaores gordos», aclara Moreno Galván. Menese se ha casado hace algún tiempo. Con su mujer, Encarnación, no sale todo lo que quisiera, ya que ella debe atender a los niños, y entonces este

andar solitario en la noche mundana de Madrid, tan ávida de toreros y cantaores, no mezquina la oportunidad de tropiezos galantes. «No me tomas la mano», cuenta que le decía insinuante la radiante dama, y él pensaba, burlándose: «Esta mujer debe querer que le lea la buenaventura.» En una palabra, se ríe un poco de esa vida *prohibida,* y no por timidez frente a ella o por torpeza para surcarla, sino porque la considera un poco *pasada,* una reliquia que hay que guardar, más que seguir usando. Su *pullover* y su pantalón, con el que casi siempre anda vestido, es el síntoma más superficial de su actitud frente a estas cosas; sólo sus inseparables botas —«me las hace mi padre y son lindas»— lo denuncian como hombre del flamenco. Pero por lo demás, nada. «Hay mucha facilidad pa ir vestido de flamenco, y yo creo que flamenco hay que sé cuando se enfrenta uno con el público y ná más. Porque es muy importante la pulsera, y los anillo y las alhaja y el mal gusto, que abunda muchísimo.» Un cantaor no habla normalmente de otra cosa que no sea de su trabajo; se acuesta de día; se levanta a las tres o cuatro de la tarde; come, duerme la siesta; «tiene mala cabeza». No encierra puritanismo esta condena; por ejemplo, las copas: «Si uno cantara sin beber ná, uno podría convertirse en esas máquina en las que uno echa el dinero y sale la comía; saldría todo mecánico; sería cosa sin ná; el alcohol, en un momento dado, te hace vibrar más; la sangre comienza a correr por las venas más de prisa y más despacio; te hace sentir más caliente. Ahora, borracho, borracho, no; no se pué cantá.»

PREFERENCIAS

Cinco meses al año está en su pueblo, como si nada hubiera pasado; se reúne con sus amigos: «Me gustan las buenas amistades; es una de las cosas que mejor me hace sentir.» Pero a los viejos amigos, a la *barra,* se han sumado los nuevos, muchos de ellos intelectuales —a quienes escucha prolijamente—, como los escritores Caballero Bonald o Fernando Quiñones. El mundo artístico en general lo recibe ya como a uno de los suyos: el director Saura y su mujer, Geraldine Chaplin; escucha a «Bola de Nieve» en una de esas veladas, pero no le convencen mucho las letras de las canciones del veterano y peculiar cantante cubano: «En su país han pasado cosas, siguen pasando; entonces sigue hablando de esos temas como las alamedas y los jazmines en el pelo.» Tampoco le gusta «el tango blandengue», llorón; sí el *jazz,* «la Fitgerald (ésa es buena; me volvió loco) y el Duquelinton ése; ¡qué sonido, mi mare!» Le gustan los conciertos, y

«Cuadros de una exposición», de Musorgsky, lo fascinó, porque fue con un amigo que le iba explicando, «y así lo entendía mejor». Estos rasgos de humildad de una inteligencia vigilante e insuficientemente trabajada le ha creado cierta resistencia en el medio flamenco. Dicen algunos que es, paradójicamente, arrogante. Seguramente la envidia no se ha dejado estar: Mairena lo distingue con su amistad; en «Zambra», el tablao más prestigioso de Madrid en este momento, cuando sale a cantar, se levantan las mesas, y los críticos más rigurosos se inclinan frente a su talento. «Una única crítica —señala Quiñones— al principio, cuando recién empezó. Tenía entonces una cierta tendencia a un lucimiento; no tipo *galería,* sino algo demasiado hacia afuera, faltándole la cosa para adentro.»

METODO

En ningún momento trabaja sistemáticamente todos los días; hace ejercicios. «Te apetece hacer un cante y lo haces»; pero un cantaor como él canta prácticamente todos los días, o porque tiene contrato, como ahora, o en casa de amigos, o en *juergas,* como llaman a las reuniones flamencas, donde se va específicamente a escuchar a un cantaor o mirar un baile. Prefieren los buenos intérpretes este tipo de reuniones o un tablao, como máximo, porque las cosas multitudinarias son peligrosas. Hace poco Menese fue aclamado por una juventud que había concurrido a un recital de «guitarra eléctrica»; gustó a los «ye-ye»; pero sabe que eso dura poco, que en seguida se distraen; pasan a otra cosa: no son consecuentes para sostener la concentración ritual que exige la ceremonia flamenca. Así, su público es sostenido, aunque no multitudinario. Venderá unos mil discos grandes por año, «lo que está bien». Las giras al exterior las ha suspendido —«¿a Buenos Aires se pué ir en barco?»— porque, regresando de Alemania, una tormenta tuvo a mal traer al avión en que viajaba: «Ay hijo de mi alma, nunca he sentío la muerte tan cerca.» Ahora son los alemanes —también franceses— los que se trasladan a España para escucharle; son pocos, pero fanáticos. También los hay entre los mismos españoles; en muchos pueblos van dándole dinero al ventero para cuando venga Menese a cantar; lentamente juntan así la cantidad necesaria para pagar la entrada a cualquiera de las «ferias» dedicadas al cante, que abundan en Andalucía durante el verano. «No, a esas ferias van pocos turistas.» «No, pa esa gente no me gusta cantá.»

TORERO Y RIESGOS

Le tiene al toro un miedo terrible. Hace poco lo llevaron a un cortijo y le pusieron algunos novillos; no sabía dónde meterse. Ni siquiera se animó a hacer la que llaman «toreada limón», que consiste en tener el capote entre dos; inevitablemente, y sin que esto revista el menor peligro, el toro pasará por el medio. «Pero yo no», dice mofándose un poco de sus prevenciones. Los riesgos que no le hacen ninguna gracia son los derivados de su oficio. Además del consuetudinario terror al público de todo artista de sensibilidad, le preocupan muy seriamente las modificaciones que se puedan operar en su arte. Y esto es muy difícil, ya que son reglas muy arcaicas y devocionalmente conservadas por los cultores del cante. Reconoce que todavía es joven para atreverse, y sólo alguien de la estatura de Mairena puede producir tímidos cambios, como cortar más de lo debido el verso largo del cante grande. Sin embargo, en Mairena, y al parecer, es incesante el trabajo de modificación de las estructuras musicales. Menese a veces se atreve y lo consulta y teme ocasionar el rechazo de los eruditos, romper la reverencialidad, la sacralizada observación de estos lamentos, originados normalmente en el hambre y en los presidios, en la persecución y en la pobreza de todo un pueblo seminómada e irredento. Sin embargo, se atreverá a los cambios, porque se sabe que todo cantaor grande ha impuesto su estilo. Donde Menese se ha atrevido ya es en las letras; canta muchas de las coplas tradicionales del cante, pero ha incorporado nuevas, generalmente escritas por el pintor Moreno Galván: «Nunca había escrito nada», confiesa. Y los escritores y poetas admiten con cierta incomodidad que es muy difícil para un escritor hacer estas letras («Antonio Machado hizo algunas cosas»), *pegar* en ese estilo, cargado de simpleza y profundidad, de síntesis y sabiduría, dolor o gracia, sin adornos.

CURIOSIDADES

«Ese es bueno, ¿verdad?», pregunta con toda sinceridad, con un interés para nada fabricado. Quiere saber cómo es Borges como escritor; lo ha conocido en algún viaje que hiciera por España hace pocos años. «Fuimos a los Grabieles a cantarle», recuerda. Se trata de un lugar donde tradicionalmente se reúne la gente flamenca; tiene sus reservados —«cuevas» los llaman—, y cada una tiene su nombre. Borges lo escuchó en la «Cueva de Manolete», y el cantaor quedó

deslumbrado con su madre. Ya no tiene dieciocho años, como al principio; «ya uno sabe, no es inocente», reconoce. Pero su curiosidad, su interés no ha perdido frescura. Así, el adolescente que no se deslumbra con el cambio de mundos, los saltos sociales, que sabe escuchar, que no se marea y deja madurar sin apuro su voz, pregunta con toda la cara: «Buenos Aires es mu grande, ¿verdá? ¿Es cierto que tiene algunas calles de muchos kilómetros?» — *FRANCISCO URONDO (Venezuela, 725. BUENOS AIRES. Argentina).*

EL AGUA, MOTIVO PRIMORDIAL EN «LA ULTIMA NIEBLA»

Uno de los componentes del complejo proceso de la creación artística es la selección de ciertos elementos que integrarán la obra programada. Esta selección de elementos incluirá, intrínseca o extrínsecamente, la elección de símbolos y elementos lingüísticos que transmitirán la temática. El mismo criterio básico de opción que rige los elementos temáticos, rige el campo de la simbología y la presentación lingüística.

La última niebla no sigue una narración lógica lineal (1). La narradora ha dado sólo los momentos de crisis. Con la presentación de esos momentos aislados uno del otro temporal y espacialmente se altera la causalidad. Esta separación temporal y espacial está críticamente unida a la experiencia misma. La narración está en primera persona. Este hecho, sumado al uso del tiempo presente, alertará al crítico. Este deberá observar la falta de perspectiva de los hechos a causa de lo inmediato entre el hecho y su narración. El estado emocional de la narradora deberá ser considerado como un agregado indispensable al esquema crítico. Se recordará también que toda narración en primera persona indica la clara posibilidad de alteraciones psicológicas. Esta alteración está tipificada en el personaje central con su inacción, con el estatismo frente a los hechos que le ocurren. Su estatismo se debe a un estado de ensoñación en que superpone estados de realidad y en que deja que lo empírico se desvanezca. Los hechos son esporádicos. Sólo le interesan los momentos amatorios, sensua-

(1) Para un análisis estructural de la novela, véase Cedomil Goic: *La última niebla.* Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea. *Anales de la Universidad de Chile,* septiembre-diciembre 1963, pp. 59-83.

les. Al carecer de ellos considera su vida un vacío, una vida inauténtica. Este hecho será una causa básica para explicar el rápido transcurso del tiempo sin que los pasos queden claramente delimitados.

Aún en una rápida lectura de esta novela poemática se notarán las múltiples reiteraciones del uso de una simbología acuática. Su uso no es casual. Las diferentes apariencias del elemento acuoso parecen indicar que siguen un cierto sistema. Es la búsqueda de este sistema y su *modus operandi,* si es que existe, lo que se tratará de delinear en este trabajo.

Uno de los argumentos iniciales con que siempre se puede contrarrestar un intento así es que el crítico busca ideas, símbolos y mitos donde éstos no existen en términos explícitos. Muchos ya han respondido a esta objeción inválida. Consideramos legítima toda interpretación que posee un asidero constatable en el texto. Cabe notar, además, la posibilidad de la inconciencia del narrador mismo al utilizar ciertos símbolos. Siempre debe recordarse que las imágenes están determinadas según el contenido sólo cuando éstas penetran la conciencia. Es en el estado consciente donde se compenetran del material interpretativo (2). Es por eso que los arquetipos no se determinan según su contenido, sino, y aún así de modo limitado, según su forma que es comprensible sólo a nivel consciente (3). Tal hecho es plausible debido a la existencia perenne de ciertos arquetipos que desconocen las limitaciones espaciales y temporales. Jung indicó que existen ciertos símbolos que han permanecido idénticos a través de los siglos y los continentes. La similitud, y a veces identidad, no es aplicable sólo a imágenes y diseños, sino también a colores que indican idénticos sentimientos. Su prueba más clara consiste en el análisis de mandalas del hemisferio oriental, tanto como del occidental que produjo resultados paralelos que confirman su teoría. Es así que consideramos legítimo interpretar pasajes y obras enteras según arquetipos pre-establecidos. Estos existen en la subconciencia humana. Jung agrega que existe una disposición transconsciente en el individuo que lo lleva a producir símbolos similares en todas partes y en diferentes épocas. A esa disposición la llama «la subconciencia colectiva». Es debido a la existencia de esta subconciencia colectiva que podemos utilizar interpretaciones simbólicas hechas en otras culturas que son igualmente aplicables a esta obra.

Podría hacerse una pregunta retrospectiva al enfrentar la mera existencia de los símbolos. Cassirer escribe con respecto al enfrentamiento de la mente humana con la realidad circundante: «... *For all*

(2) Carl G. Jung: *The Archetypes and the Collective Unconscious.* Nueva York, 1959, p. 79.

(3) *Ibíd.* Entiéndase por «arquetipos» las imágenes primordiales que sirven como base para la manifestación de diversos símbolos. *Ibíd.,* p. 384.

mental processes fail to grasp reality itself, and in order to represent it, to hold it at all, they are driven to the use of symbols. But all symbolism harbors the curse of mediacy; it is bound to obscure what it seeks to reveal» (4). Lo que Cassirer indica con respecto a la creación del lenguaje es aplicable a la creación de arquetipos. El hombre está delimitado por convenciones lingüísticas que no siempre son suficientes para expresar sus ideas. Estas ideas, amén de lo que reside en la subconciencia, deben encontrar un escape. Este escape puede hallarse en las violaciones de las reglas del lenguaje establecido —como lo hacen, por ejemplo, Cortázar y Lezama Lima— o dejando que la subconciencia afluya a la superficie por medio del simbolismo, de los arquetipos perennes. El caso de la narradora de *La última niebla* pertenece a este último esquema. Todo lo acuático podrá oscurecer el entendimiento de lo que transcurre con ella, pero ofrecerá al lector nuevos mundos de comprensión, vedados a la narradora-personaje, si analiza sus afloraciones en la narrativa.

Siguiendo esta corriente de pensamiento concluiremos que no sólo es recomendable, sino hasta imprescindible, el análisis según estas raíces. Es éste un modo eficaz de interpretar esta aproximación al problema de la narradora compenetrándose en el mundo que ella postula. Es, además, necesario porque tanto el mito como el arte, como el lenguaje, llevan su raíz en sí mismos (5).

La aparición de la simbología acuática, como ya dijimos, no es casual. Proviene de la subconciencia colectiva canalizada por el criterio de opción. Debe tenerse en cuenta que tales arquetipos no aparecerían a no ser que fueran un producto natural del contexto de la narrativa (6). Es decir, se niega toda posibilidad de un uso arbitrario de imágenes y símbolos.

El arquetipo del agua aparece en diversos estados físicos, a saber: *a)* gaseoso: niebla, neblina, bruma; *b)* líquido: lluvia, llovizna, agua en el estanque, en las charcas, en el surtidor, en el río; *c)* sólido: hielo.

Si se considera que la niebla aparece doce veces, la neblina siete veces, el estado líquido más de veinte veces, etc., se despejará toda duda de imagen casual. Debe notarse, además, que otras analogías acuáticas, tales como «voz glacial» (7), tampoco son consideradas accidentales a pesar de su posible entonación coloquial.

---

(4) Ernst Cassirer: *Language and Myth*. Nueva York, 1968, p. 7.

(5) *Ibid.*, p. 11. Se da el énfasis al lenguaje y no al mito. Por tanto, se omite la discusión de este concepto.

(6) Northrop Frye: *Fables of Identity*. Nueva York, 1963, p. 55.

(7) María Luisa Bombal: *La última niebla*. Santiago, 1962, p. 97. Todas las referencias subsiguientes a este texto aparecerán en el texto del trabajo.

En el polo opuesto al acuático aparece una configuración de manifestaciones del fuego. Estas incluyen el fuego como tal, el sol, la fiebre, la quemadura del dolor, la llama de su propio recuerdo, el calor humano, etc. Suman más de treinta las instancias en que implícita o explícitamente se habla de fuego.

Esto nos ha llevado a contemplar la siguiente posibilidad: Los cuatro elementos que eran considerados por las clásicos como los básicos del universo eran el agua, el fuego, el aire y la tierra. En *La última niebla* sólo el fuego y el agua están en constante uso. El aire, posible conducto a una realidad espiritual, o quizá extraterrenal, está vedado generalmente por una modalidad acuática, la niebla o la neblina, amén de las lluvias. La tierra está cubierta de hojas otoñales (a veces «húmedas», p. 63), lo que evita un contacto directo con la tierra que prosaicamente representaría la realidad empírica. La narradora hasta llega a expresar un profundo deseo de que la tierra estuviera siempre cubierta de hojas. Esto podría implicar que no puede mantenerse al nivel terrenal, empírico. El resultado es la aplanación a un nivel de operación con el fuego y el agua como polos opuestos de un segmento emocional que llegará a unirlos y a intercambiar sus valores y posiciones.

El agua, en general, simboliza el subconsciente, aunque también puede ser lo que Jung llama *a living symbol of the dark psyche* (8). El fuego, aparte de ser un símbolo común de emoción (9) del deseo (10), también es uno de los elementos que *as bringers of light, that is enlargers of consciousness (they); overcome darkness, which is to say that they overcome the earlier unconscious state* (11). Esto indica que el agua y el fuego, como representantes del subconsciente y de lo consciente, respectivamente, están en constante lucha por la posesión del ser. Sin entrar en detalles que constituyen gran parte de la obra de Freud, será suficiente indicar que el subconsciente tiende a ser el elemento agresor que trata de poseer la conciencia, y así, al hombre. La acción tendrá lugar cuando el nivel consciente del hombre está en su perigeo, durante el sueño, por ejemplo. Ya que la narradora está en un estado de ensoñación semiconstante, es el subconsciente el que tiende a regir sus actos.

Con respecto a la representación simbólica consideramos que hasta en una ecuación matemática se podría determinar la supremacía del agua por sobre el fuego según el respectivo número de apariciones arquetípicas. Desde el comienzo de la narrativa nos encontramos

---

(8) Jung, *op. cit.*, p. 17.
(9) *Ibíd.*, p. 316.
(10) *Ibíd.*, p. 356.
(11) *Ibíd.*, p. 169.

con agua: «Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos» (p. 39). Nótese que la lluvia penetra la residencia indicando la entrada de lo simbólicamente subconsciente dentro de la realidad empírica. Sin embargo, la sola manifestación inicial es la de dejar los leños mojados. Estos «leños empapados» estarían relacionados con su masturbación en escenas posteriores. La conversación de los recién casados vuelve hacia su juventud cuando, de chicos, eran bañados juntos, y cuando Daniel espiaba a las chicas en el río. El río —¡recuérdense los cuatro ríos del paraíso!— evoca un estado de inocencia previo a todo conocimiento.

El malhumor tormentoso descargado entre los esposos debido a la estupefacción ante su matrimonio está secundado por «una nueva y violenta racha de lluvia» (p. 42). Esa lluvia, interpretada por los antiguos como lágrimas celestiales, tiene un paralelo en la casa: el llanto del marido. Es decir, hay aquí una constante interacción en una aparente comunidad de intereses entre la naturaleza y las reacciones humanas.

La siguiente escena acuática ocurre en un *flashback* hacia el momento en que la narradora escapa del velorio de la mujer de Daniel. Al escapar de la manifestación del no-ser se encuentra afuera con una neblina que diluye el paisaje y aumenta el silencio (p. 45). Ella trata de establecer contacto con una realidad por medio del sonido, pero las hojas húmedas —penetración del subconsciente al nivel de la naturaleza física— lo impiden. Cuando es atacada ya no es por la neblina, esa niebla ligera, sino por la niebla. El asalto al ser por el dejar-de-ser es llevado a cabo por algo definitivo como la niebla, y no por algo en período de transición fugaz como es la neblina.

La neblina aparece nuevamente al despertarse en medio de la noche en la ciudad. Es la neblina, lo sutil, lo que todo lo penetró lo que indica el hermetismo del mundo: «Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado» (p. 55). Es esa misma neblina, aunque despojada de su elemento placentero, la que aleteará —signo de algo febril, no-agresivo— en la ventana sin poder penetrar en la intimidad de su alcoba amorosa (p. 58). Es también esa neblina la que empañará los cristales del hospital (p. 92), y la que la narradora penetra al salir a la calle «en medio de la neblina que lo inmaterializa todo» (p. 93). Al principio la neblina lo inmaterializa todo, y una ráfaga de viento bastaría para descorrerla, pero se hace pesada. Una «barrera de humo» la hace «niebla» (p. 94). Sólo cuando siente una ráfaga de viento fresco —«un poderoso aliento, una frescura insólita» (p. 95)— logra ver a través de

la neblina lo que creyó ser su meta. La niebla ya había sido disipada y un gran aliento bastaba para la neblina.

En cada caso en que aparece la neblina se la ve como un elemento sutil, que aunque penetrante, no es agresivo. Es un paso intermedio entre la claridad que nunca alcanza y la barrera de humo que todo lo oscurece haciéndolo desaparecer. Esto causa la impresión de «estar corriendo por calles vacías» (p. 94).

La niebla, por el contrario, es agresiva; es el dejar-de-ser que fuerza su estado sobre lo que aún es. Ya se ha notado su asalto sobre la narradora (p. 45). En la página 51 aparece siendo ya más fuerte que la llamarada del sol. El símbolo del fuego como conciencia que es derrotado por la subconsciencia simbolizada por lo acuático es obvio. En la página siguiente, las antorchas de los cazadores parecen no hacer mella en la «¡maldita niebla!» «La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias..., se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo...» (p. 53). La neblina había penetrado todo dando un sentido de hermeticidad, mientras que la niebla se había infiltrado deshaciéndolo todo, creando un desastre. Si la neblina era como un velo, la niebla era una «espesa cortina» (p. 54), así como lo sería con el humo, manifestación de la derrota del fuego. El carruaje vino de la niebla y niebla se lo tragó (pp. 70-71). En la niebla de la ciudad todo—«la casa, mi amor y mi aventura» (p. 98)—se había desvanecido. El acto final de la niebla es la paralización de lo existente: «Alrededor nuestro, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva» (p. 102).

Resumiendo: En todos los pasajes en que aparece la niebla se nota una agresividad que puede variar de lo relativamente delicado a lo absolutamente descarnado. La niebla se mueve, actúa, deshace, destruye, es nada, es el no-ser, pero transmite su estado a lo que encuentra a su rededor (12).

La bruma es dinámica tanto como estática. Luego de oír a Regina tocar el piano, la narradora huye y se interna en la bruma que es penetrada por un rayo de sol. La bruma no actúa aquí en absoluto. Sin embargo, parece haber secuestrado a los cazadores (p. 51), poseyendo así un atributo de la niebla. También logra transformar la luz del farol en vaho, causando una distorsión de la visión de la narradora. Ella es sombra, y junto a ella aparecerá otra sombra. La

(12) «La función específica de la niebla es representar lo ominoso, la presencia de las potencias hostiles del mundo.» Goic, *op. cit.*, p. 76.

bruma es aquí un medio generador de la alucinación o la ensoñación (p. 57). Al recordar cómo había desaparecido el jardín en la bruma, la compara con la visión que tiene el jardín con el humo de las hojas quemadas (p. 80). Según la indicación ya hecha de la anteposición entre el humo y la niebla, esta comparación sería un atributo más para corroborar su igualdad de funciones.

La mañana que están en la clínica es «fría y brumosa» (p. 90), pero seguidamente (p. 93) la narradora habla de la neblina que empaña los cristales. La bruma es un arquetipo ambiguo que sirve para indicar estados análogos a la neblina, a la niebla, y hasta un estado intermedio. No se ha podido establecer ningún estado de conciencia específico que pudiera ser atribuido a esta manifestación.

La interpretación básica del agua como símbolo del subconsciente es aceptable para *La última niebla,* pero es insuficiente. Varios de los momentos críticos de la vida del personaje central tienen lugar mientras está en contacto directo con el agua, no ya como nebulosa, sino como líquido.

La idea que Ferdinand Alquié presenta en *La philosophie du surrealisme* sobre el agua que diluye las cosas está magnificada en *The Sacred and the Profane.* Eliade no sólo expresa que las aguas desintegran las formas (13), sino que agrega: *Everything that is form manifests itself above the waters by detaching itself from the waters* (14). Penetrar en el agua es reincorporarse, al menos durante la inmersión, a lo deforme, a lo indistinto y a lo difuso. Recuérdese la muerte de Andrés: al extraerlo estaban «llenas de frías burbujas, de plata las cavidades de los ojos, roídos los labios que la muerte tornó indefensos contra el agua y el tiempo» (p. 84).

Cuando la narradora entra al agua en su autoeroticismo también siente el cambio de las formas: «El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales» (p. 49). Con ello no se refiere sólo a las apariencias de las leyes físicas; parece, más bien, tomar conciencia —subconscientemente— de una incorporación a la visión de lo deforme, de lo acuáticamente distinto. Ella entra al agua como a un mundo nuevo. *It is the world of water where all life floats in suspension; where the realm of the sympathetic system, the soul of everything living, begins; where I am individually this and that, where I experience the other in myself and the other-than-myself experiences me* (15). Así logra el conocimiento de su sombra por medio de la inmersión en un mundo en que la vida está suspendida.

---

(13) Mircea Eliade: *The Sacred and the Profane.* Nueva York, 1961, p. 131.
(14) *Ibíd.*
(15) Jung, *op. cit.*, pp. 21-22.

La penetración definitiva en un mundo diferente se ve durante un segundo baño en el estanque: «De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una substancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que al traer a nuestro elemento se convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas» (pp. 69-70). En el agua ella descubrió un mundo diferente al suyo. Es por eso que nota la diferencia entre los dos universos que habita manteniendo constantemente un equilibrio ambivalente. Es posible que, además de descubrir allí un mundo diferente, sentía esas aguas como el agua vivificante, *the water of life* a que se refiere Jung (16). Al sumergirse en el agua siente la regeneración, una potencialidad vital (17). Permaneció largas horas en ese medio informe que es *the reservoir of all possibilities of existence; they precede every form and support every creation* (18).

Esa larga permanencia en el agua debió haber transmitido algo de sus leyes a la conducta de su propia vida. Es por eso que al ver el carruaje, la narradora ya no se esconde bajo el agua, sino que «sobrecogida, me agarré a las ramas de un sauce y, no reparando en mi desnudez, suspendí medio cuerpo fuera del agua» (p. 70). Medio cuerpo —el medio cuerpo de las sirenas— queda suspendido; el resto permanece en el mundo de la disolución. Como dice Eliade: *Emersion repeats the cosmogonic act of formal manifestation; immersion is equivalent to a dissolution of forms* (19). Mientras está medio sumergida tiene su visión, emergiendo para dar así una manifestación formal del acto cosmogónico, la confirmación de la creación de su mundo-amante. Ella permanece en un estado de suspensión. No sabemos cuánto tiempo permaneció allí luego de la recomendación de Andrés. Nuevamente por un medio acuoso tuvo su momento anhelado. Para la narradora, la sonrisa del amante existió mientras estuvo suspendida en el agua (20).

Toda su vida amatoria, su única vida auténtica, es siempre lanzada a su dimensión existencial por medio del agua. Estando en la ciudad,

---

(16) *Ibid.*, pp. 140, 145 n.
(17) Eliade, *op. cit.*, p. 130.
(18) *Ibid.*
(19) *Ibid.*, p. 130.
(20) Estas manifestaciones acuáticas y transformaciones por contacto continuo no son singulares en nuestra literatura. Véase, por ejemplo, «La boina roja», del palmeño Rogelio Sinán.

la narradora llega a una plaza: «Como en pleno campo, me apoyo extenuada contra un árbol. Mi mejilla busca la *humedad* de su corteza. Muy cerca, oigo una *fuente* desgranar una sarta de pesadas *gotas*» (p. 56. Subrayado nuestro). Poco después aparecerá la sombra de su amante en la bruma. Cuando se produjo el milagro entre ella y Daniel, lo que antes había sido «lloro», «sollozante», «un día ardiente», «llorando» (pp. 76-77), se transformó en una serie de imágenes acuáticas extáticas en estrecha conglomeración: «frescura con olor a río»; «la primera lluvia de verano»; el hielo en el vaso con el «helado jarabe»; «el murmullo de la lluvia»; «se alejaba la lluvia como una bandada de pájaros húmedos»; los espejos eran como «aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas». Además de eso tenían ya el «infalible rito de darme de beber» (pp. 77-79). Esta batería de símbolos acuáticos existe por la visión asociativa de la narradora que pasó de los momentos autoeróticos en la naturaleza poseída de atributos amatorios, al cuerpo humano. La humedad, como posible anunciadora de la experiencia amatoria, persiste cuando aparece por segunda vez en la plazoleta (p. 95). Entonces el surtidor ya callaba. El agua viva, el verdadero símbolo indicador de ese mundo donde se concreta su aspiración, ya está callado, imposibilitando con ello una repetición del suceso amatorio.

La lluvia también es parte del concierto acuático que colaborará para crear la atmósfera propicia para su amor. La única excepción es la lluvia inicial que precedió su entrada a la casa y que hizo eco a su estupefacción. Pero no existía entonces predisposición alguna para sentirla cómplice de un acto pasional. Sin embargo, luego, al estar con su amante pasó la niebla; al lloviznar se consuela pensando que esa llovizna, salpicándolos, los une a través de la distancia (p. 73). Desde entonces la lluvia siempre le causará bienestar (p. 80). Debe notarse aquí una gradación en la influencia de la lluvia, y al mismo tiempo recordar que la niebla está en una dimensión diferente a la correspondiente a la lluvia-llovizna con sus respectivos atributos ya analizados.

En el polo opuesto a la simbología acuática está la serie «fueguina». Esta serie está comprendida por el uso directo del fuego además de la presentación de diversas analogías. Tenemos así el fuego en sí en las antorchas de los cazadores que no pueden penetrar la niebla (p. 52); los candelabros en la casa de la madre de Daniel (pp. 54, 81); el juego con las brasas provocando «pequeñas catástrofes dentro del fuego» (p. 56); la búsqueda de los ojos del amante en las brasas (p. 66); la creación de una imagen con una chispa (pp. 67, 87); la espera junto al fuego (p. 73); las hojas otoñales quemadas (p. 80).

Luego tenemos asociaciones con el calor solar que es usado tanto para indicar placer o el anticipo del placer (pp. 77, 79), como para expresar lo extremado en el polo opuesto (pp. 79-80). Por otro lado están las analogías en que habla del calor insoportable, del dolor de la duda como quemadura (pp. 54, 82, 92). Al mismo tiempo está el ansia por el hombre (pp. 57, 61); el ardor de ser descubierta y amada (p. 59), y la fiebre (pp. 93, 95).

De toda esta enumeración se puede notar que el uso del fuego es por lo menos de carácter dual. No existe un sistema apropiado, como en el caso del agua, para establecer un esquema de paradigmas definitivos. Aunque las imágenes acuáticas relacionadas con el amor están destinadas a apagar la sed ardiente de esta narradora, no hemos podído establecer una relación bilateral o progresiva entre los polos del eje. Según nuestras conclusiones, la narradora ha perdurado una serie de arquetipos relacionados con el agua, poseyendo cada manifestación su propia función y atributo dentro de esta narración. Sin embargo, lo relacionado con el fuego aparece sólo bajo el arquetipo del fuego con sus acepciones normales, pero sin gradación o especificaciones de aparición que pudieran conformar un sistema paralelo al agua.

La narradora de *La última niebla* vive en un estatismo total debido a la ensoñación. Georg Lukács indica: *By separating time from the outer world of objective reality, the inner world of the subject is transformed into a sinister, inexplicable flux and acquires paradoxically, as it may seem a static character* (21). Ese flujo de carácter estático aumentó aún más por su alejamiento, no sólo del tiempo, sino de la realidad empírica como tal. Es durante el transcurso de ese flujo que tenemos la serie de arquetipos acuáticos señalados. La vuelta final a la realidad empírica ocurre cuando dos manos la detienen frente a la ambulancia (p. 101). El arquetipo del agua, como era de esperarse, no desaparece por completo, ni inmediatamente, con este acto. Ella sigue a su esposo «para llorar por costumbre y sonreír por deber...» «Alrededor nuestro, la *niebla* presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva» (p. 102). El estatismo es definitivo y es entonces cuando se arraiga el siniestro flujo, ya que lo sigue «para vivir correctamente, para morir correctamente algún día» (p. 102). La narración acaba. Se dieron los momentos de crisis en que la narradora quería ser amada. Al no existir más esos momentos no existe motivo de narración.—*SAUL SOSNOWSKI (University of Maryland. College Park, Md. 20740, USA).*

---

(21) Georg Lukács: *Realism in Our Time.* Nueva York, 1964, p. 39.

Sección bibliográfica

METAFISICA DE LA ESQUIZOFRENIA

Creo que así se podría denominar —metafísica de la esquizofrenia—, entre otras muchas opciones, el contenido básico y más interesante de la novela del polaco Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Insaciabilidad,* de reciente aparición en España (1), pese a que su redacción data de 1927, aunque no fue publicada por primera vez hasta 1930.

Someros datos biográficos nos indican que Witkiewicz nació en Varsovia en 1885. Autor dramático, pintor, novelista y teórico del arte, personaje polémico y, según parece, extravagante, se suicidó en 1939, cerca de la ciudad de Baranowicz (Bielorrusia), tras la invasión de Polonia por las tropas hitlerianas, acontecimiento que no dejó de tener una cierta similitud confirmatoria de sus obsesiones personales. Era hijo de un famoso crítico de arte y pintor. A su regreso de Rusia, donde había pasado el período de la primera guerra mundial incorporado al ejército zarista, se vinculó a los grupos vanguardistas polacos e inició su época de gran actividad. Autor de más de treinta piezas de teatro y de varias obras teóricas, *Insaciabilidad* es la tercera de sus novelas, a la que siguió *La única salida,* póstuma e inacabada, que apareció en 1968. La traducción al español de *Insaciabilidad* nos permite, con las limitaciones del caso, establecer contacto con uno de los autores más extraños y desconocidos en nuestros medios culturales que alumbrara la Europa oriental de entre guerras. La publicación de la novela viene acompañada, además, por un esclarecedor estudio de Andrzej Stawar, que brinda buenos elementos de juicio y sitúa a Witkiewicz en sus correlaciones artísticas nacionales y de época, aunque, bien mirado, el mejor elemento de juicio es la propia novela, que, por su extensión y complejidad, admitiría diversas calas e interpretaciones. Muchos piensan, incluso, que el nombre de Witkiewicz puede parangonarse a los creadores de la gran tradición novelística europea: Joyce, Proust, Kafka.

«En la novela *Insaciabilidad* podemos distinguir varios estratos sustanciales, relacionados con el contenido. En ella tenemos —con una

(1) Stanislaw Ignacy Witkiewicz: *Insaciabilidad.* Barral Editores. Bib. de Rescate. Barcelona, 1973, 596 pp. Trad. de Melitón Bustamante Ortiz.

figura deformada— una trama autobiográfica junto a la filosofía de la insaciabilidad artística, el famoso *Inassouvissement*, presentada conceptualmente. Finalmente, esta obra encierra una sátira de la sociedad contemporánea.» Son palabras de Stawar. Ya Witkiewicz polemizó en su día sobre el dictamen de la crítica en torno a la mayor o menor proporción autobiográfica de su obra novelística, lo que obligó al autor a dejar constancia de ideas estéticas, principios formales y procedimientos técnicos. Se pronunció por la novela de entonación digresiva y filosófica, sin limitación formal y con lógicos afincamientos en los puntos de referencia producidos en la inevitable introspección personal. *Insaciabilidad* usa, pues, en términos generales, de la discusión filosófica, de la lucha de conceptos, de fantasías futuristas, y escenifica la descripción clínica de enfermedades psicóticas. Además de todo eso, es una novela delirante.

La ambientación de época corresponde a un futuro impreciso, en que Europa, dominada por un comunismo «fascistizado», aguarda aterrorizada la invasión de la raza amarilla, representante de un comunismo más «puro» y regenerdor, que al principio de la novela ya ha puesto cerco a Moscú y avanza sobre Polonia, reducto decimonónico (?) y baluarte de los «valores» (podridos) de una civilización a extinguir. Consigno esta circunstancia del futurismo por puro sentido pintoresquista, pero realmente no vale la pena reparar en él, ya que Witkiewicz no es responsable coherente de todas las implicaciones históricas, políticas y sociológicas de su fantasía futurista, así como de la equiparación en utensilios, modos, usos, costumbres y mentalidad que un salto temporal de esa índole llevaría consigo. En realidad, Witkiewicz sólo pretendió, probablemente, proveerse de una perspectiva aparente para poder juzgar con cierta libertad crítica a sus coetáneos y dar rienda suelta a lo que se ha llamado su sentido catastrofista. Para cantar las exequias de su generación y vivir una especie de tenso emocionalismo mesiánico, pero con la desesperación de la ausencia total de mesías ni esperanza que se le parezca, salvo la influencia de ciertas drogas (evidente anticipación al surrealismo) y el dibujo vago de una especie de neobudismo, como máscaras poco convincentes de la verdadera tragedia: la sed metafísica y el resultado totalizador de la esquizofrenia. Obvio es declarar que la esquizofrenia no resuelve ni sustituye el primer problema.

Podemos llegar al meollo de *Insaciabilidad* mediante un proceso de eliminación. Tras descartar su planteamiento futurista, es preciso aludir también con ánimo impugnativo a su desmesura verbal, que que se resuelve en una tensión artificial y en el uso indiscriminado de palabras-límite para describir situaciones más bien vulgares y co-

tidianas, en las que interviene lo «monstruoso», lo «atroz», lo «repugnante», lo «espantoso», la «risa cruel y bestial», la «inteligencia fría y la maldad aterradora de un rinoceronte» (?), las «convulsiones», el «delirio», lo «diabólico», el «placer repugnante y criminal, hediondo hasta la náusea», etc., de manera que cuando Witkiewicz alcanza la verdadera cota del drama y las situaciones-límites da igual, porque ya no dispone de palabras distintas y más feroces en su prodigado registro, y se ve precisado a desembocar en una pobre parábola semihumorística que no tiene ni la mitad de la grandeza que era de esperar. Los personajes de Witkiewicz, antes que movimientos de espíritu y reacciones psicológicas, tienen glándulas que se desordenan, como tripas revueltas, vómitos en la garganta, sarpullidos venenosos, «brumas de potencia lúbrica» que nublan los rostros, individuos que «se revuelcan en la desesperación sexual como en un estercolero» o la «belleza inaccesible hundida como un colmillo en el horror postrero», un mundo de metáforas burdas, cuando no soeces, que denotan, sin embargo, como veremos más tarde, una auténtica exasperación metafísica.

Al señalar la desmesura verbal, corremos un riesgo cierto, pues no se puede olvidar que el juicio va montado sobre una traducción. El trasvase idiomático puede acentuar el matiz, al tener las palabras castellanas una sobrecarga distinta al significado, mejor a la connotación, de las palabras originales polacas. Ello me es imposible comprobarlo por dos razones: *a)* carezco del original, y *b)* ignoro totalmente el polaco. No obstante, además del amplio margen de crédito que se merece el traductor, Melitón Bustamante Ortiz, por su tarea, que intuyo responsable y minuciosa, la personalidad combativa y rebelde de Witkiewicz parece justificar esa desmedida, resulta coherente y sistematizada, en la misma órbita de expresiones como los «testículos del ser», una factura general que, hecha abstracción de su consustancialidad temperamental, persigue asimismo «epatar al burgués».

Parece increíble que en la urdimbre citada puedan coexistir fogonazos de sin par belleza, densamente poéticos y que perduran en la memoria como un encantamiento no mágico: realista, entrañable. Me refiero a las descripciones del paisaje, a los apuntes sobre la fenomenología meteorológica, el bosque, la hierba, la nieve, el viento, la ciudad provinciana: «El silencio de la ciudad muerta, las calles mojadas, el aire sofocante y ese olorcito tibio y húmedo de la pequeña ciudad, de una dulzura de estiércol y de cebolla.» O las referencias al «tristón y aburrido paisaje otoñal de la Bielorrusia» polaca. Véase esta muestra, que contrasta olímpicamente con los derroches

escatológicos: «El otoño no era ventoso y la mayoría de los árboles aún conservaban todo su follaje, bronceado por las pequeñas heladas. Los rastrojos y los prados relucían como una sola y gran telaraña recostada, reflejando un sol mate, dulce y aletargado como en un estanque cubierto de lentejas acuáticas.»

Otro de los elementos detestables de Witkiewicz (fácilmente se comprenderá que estamos despejando el terreno para llegar a lo que verdaderamente nos interesa de este sin duda cautivador novelista) es su concepción del erotismo. En eso está «por fuera», en un terreno artificial, si bien las «repercusiones genitales» constituyen en *Insaciabilidad* una constante no desdeñable. En términos generales, podemos asegurar que Witkiewicz desarrolla una especie de teoría en torno al «hembrismo» desesperado y crepuscular, o la mujer y sus relaciones carnales como representativas del demonismo más acusado, la mujer como espíritu de una ciega fatalidad destructora, que no presenta más inconveniente que la cerebralidad por parte del autor, y primero tropezamos con la hermosa vieja adúltera violadora, después con la joven y mefítica prostituta en trance de refinamiento y misticismo y, por último, con la auténtica mística virgen que descubre con espantoso furor las excelencias del sexo. En realidad, da la impresión de que Witkiewicz tiene «referencias» de los excelsos placeres sexuales, y, en torno a esas referencias, se deja devorar por la nostalgia de algo jamás consumado, poniendo en todo un énfasis y una exageración que, cuando menos, resulta trivial por exceso; esos estragos y arcanos en la ciencia de la perversión amorosa tienen que ver más con la fantasía dislocada que con la realidad y las posibilidades de los cuerpos.

Otros elementos a tener en cuenta se refieren a la discusión filosófica, que contempla, un mundo en disgregación, decadente, caótico, amenazado, víctima no sólo de sus propias contradicciones, sino del «peligro amarillo», cuyas claves más punzantes se nos escapan por falta de familiaridad con la cultura polaca de su tiempo, alusiones polémicas a personajes vivos y teorías circulantes. Este aspecto conceptual encierra, a nuestro juicio, lo más valioso de la obra, ya que nos enfrenta con la dualidad, la esencia del ser, la nada, la angustia vital, las creencias religiosas, la evasión artificial, todo un formulario metafísico, así como numerosos preceptos psiquiátricos escenificados en la acción novelística, que conducen a la esquizofrenia del protagonista, a su desesperación y criminalidad, y labran —esa locura provocada por la angustia del ser— las mejores páginas de la novela y la razón de que nos parezca merecedora del máximo interés. Parece macabro, pero el suicidio de Witkiewicz confiere

profundidad a sus elucubraciones. En efecto, pudo decir tonterías respecto a cuestiones eróticas, mostrar incoherencias futuristas y desfasar conceptos por vía exagerativa, pero todo lo que Witkiewicz apostilla sobre la incomodidad metafísica del ser, sus incógnitas filosófico-poéticas y su camino hacia la locura catatónica tiene verosimilitud, desgarro y grandeza, tiene la angustia real del máximo estupor de vivir. Se unen frecuentaciones freudianas y el propio temperamento del autor, que ponen en marcha la «tristeza inconmensurable de las contradicciones para siempre inconciliadas».

Witkiewicz maneja conceptos tales como el infinito, la soledad, los complejos edípicos, la evasión drogadicta, un tipo de homosexualidad «metafísica», el onanismo infantil, el poder de la música, los signos relativos del pensamiento («¿Qué ocurrirá cuando un sistema sin contradicciones, derivado de un solo axioma, estará ahí, dentro de la perfección del ser ideal? El vacío y el hastío del pensamiento finito, definitivamente mecanizado»), la asfixia del determinismo y, en resumen, la imposibilidad de llegar al fondo de la noción de ser, cuando, además, como hemos visto, se niega un universo sin fisuras ni contradicciones. Es directamente la esquizofrenia. En el caso de Witkiewicz empleamos esta palabra como mera traducción clínica de un problema humano que excede la propia esquizofrenia. Esa es su insaciabilidad, la «desesperación de todo lo que no podía encarnarse en nada, de la multiplicidad fragmentada del mundo», del intento de alcanzar lo inasequible, pero «sin trucos», es decir, sin drogas. Para Witkiewicz (bueno es que demos su definición de una palabra tan sobada), «una cosa es metafísica cuando está relacionada con el sentimiento de extrañeza de la Existencia y la comprensión directa de su Misterio impenetrable». El sentimiento de extrañeza de la existencia se relaciona con el sentimiento de la náusea, de la angustia vital, del absurdo y del nihilismo, con todo lo que constituye la medula de la literatura moderna (y antigua). Witkiewicz capta con especial virulencia la infinitud del ser y su «*inconcebilidad* para una existencia particular determinada». Finalmente, el suicidio de Witkiewicz fue provocado por una irreparable alianza entre su temperamento o ansiedad metafísica y las circunstancias político-sociales que lo rodearon, la guerra y el éxodo. La vida es inalcanzable *en la vida*, dijo.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19, MADRID-24).*

JOSE MARIA DIEZ BORQUE: *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria.* Madrid, Al-Borak, 1972, 260 pp.

José María Díez Borque es un joven profesor de la Universidad Complutense de Madrid, cuyas preocupaciones por la sociología de la literatura, expresadas en anteriores trabajos, han fructificado en el presente libro, cuya finalidad es «abordar desde ángulos distintos —si bien confluyentes— el campo de la cultura en su nivel más bajo: la cultura de masas». Y si ésta «incluye toda la gama de *mass-media,* pasando por el utilitario, frigorífico, vestimenta *standard*» y otras cosas, el trabajo de Díez Borque se centrará en la literatura de quiosco, lo que le servirá de medio para «llegar a las capas más soterradas e íntimas de la persona: frustración, índice subjetivo de felicidad, desacuerdo con su *status,* etc.». La consideración de estos productos literarios se hace aquí, por tanto, «en cuanto canales de comunicación de masas y en cuanto que son formalizaciones que no agotan su comunicación en el puro deleite estético, sino que se justifican como factores de gratificación, proyección, compensación, etc.», ya que su mensaje no pretende ser literario.

¿Mediante qué cauce se desarrollan en la obra estos propósitos delineados por el autor en la introducción? Una primera parte, estructurada en tres capítulos, presenta una caracterización global de la cultura de masas, para centrarse en la segunda parte (dos capítulos) en la consideración de las notas generales de la novela subliteraria, que serán abordadas de modo más específico en la tercera parte (cuatro capítulos) mediante un estudio de la novelística de Corín Tellado y Marcial Lafuente Estefanía como representantes típicos de esta clase de subliteratura.

En el capítulo I se caracteriza la cultura de masas por su falta de originalidad (o escasa originalidad); su redundancia; la conversión de lo cultural en producto industrial y, en consecuencia, su control practicidad y manipulación; su alienación y la búsqueda de la fibra sentimental. Señala entonces (cap. II) la existencia de un tipo de literatura que se engrana con esta cultura masificada y cuyas notas más relevantes son la total ausencia de variedad, es decir, la redundancia o idéntica estructura funcional; la accesibilidad económica y temática y la respuesta a un gusto «encadenado» que provoca la prefabricación de un tipo de literatura cursi y vulgar. La existencia de estos productos literarios se sostiene en el gusto pragmático de un amplio número de lectores («por ello valorarán preferentemente las obras que producen efectos que desean ser gozados, frente a aquellas que exijan una fruición estética compleja y razonable», p. 55) in-

capaces de juzgar críticamente la obra literaria de calidad estética ante la que adoptan una posición de meros receptores y de no intelección. Con algunas escapadas diacrónicas que pretenden relacionar la actual novela subliteraria y otras novelas que, en época pasada, pudieron responder a análogas razones —el autor cita expresamente la novela de caballería y las novelas folletinescas del siglo XIX y principios del XX— se cierra el capítulo con unas consideraciones acerca del de la relación del nivel cultural con el socioeconómico, indicando con claridad que «en el nivel bajo *(low)* suele haber una coincidencia entre *status* social y *status* cultural, pero al nivel alto *(high)* normalmente corresponde una cultura media *(middle)* y no pocas veces baja *(low)*» (p. 67), por lo que «no hay paridad siempre entre niveles sociales y niveles de preferencias literarias» (p. 68). En el capítulo III se analizan, por fin, los medios y modos de propagación de estas obras literarias que no alcanzan su difusión masiva hasta el nacimiento de los medios técnicos de la época actual: el periódico (desde el siglo XVIII) y, sobre todo, la radiodifusión, el cinematógrafo y la televisión. El influjo de estos medios es inmenso, pues si, por una parte, apenas prestan interés a los temas literarios específicamente, han contribuido, por otra, a restar lectores al libro y estragar el gusto, aunque en algunas ocasiones, se da el caso paradójico de que estos medios hayan acercado a la lectura de ciertas obras a una serie de personas que no hubieran accedido a ellas de distinta manera. En todo caso, «gran parte de la homogeneización y estandardización del gran público» depende muy directamente de la labor de estos órganos de comunicación.

Realizada la caracterización general de la cultura de masas, el trabajo de Díez Borque pasa a concretarse (cap. IV) estudiando los distintos géneros de la novela subliteraria que clasifica en novela rosa, fotonovela, folletín (hoy prácticamente desaparecido), novela del Oeste, novela policíaca, novela de aventuras —subdividida en novela de espionaje, de agente secreto, bélica y de aventuras espaciales—, novela de ciencia-ficción y de terror. Señala la existencia en España de más de setenta colecciones de estos tipos con periodicidad semanal y realiza una breve caracterización de los varios géneros reseñados. Dentro de los mismos hace una certera distinción en el caso de la novela policíaca al indicar que en ella «los límites entre literatura y subliteratura se hacen demasiado imprecisos y hay novelas policíacas que son auténticas obras literarias de indudable valía. ¿Qué pensar del Chesterton del padre Brown, de Conan Doyle, de Simenon, de A. Christie?» (p. 118). Si bien la novela subliteraria admite las

variaciones reseñadas, todas ellas comportan unas características generales (cap. V) que comprenden la portada atractiva, la uniformidad del formato, la periodicidad de publicación en cada una de las colecciones, el precio fijo, los autores fijos y las editoriales especializadas (Bruguera es «la gran fábrica productora de subliteratura en todos sus géneros», p. 132), la carencia de toda finalidad estética, el exclusivo interés comercial y la venta en quioscos callejeros. Tras la señalización de estas notas comunes, Díez Borque estudia el consumo de estos productos literarios mediante los resultados de varias encuestas realizadas entre lectores de diferentes grupos socioeconómicos en la ciudad de Zaragoza, que dan como resultado la ascensión de las novelas de Corín Tellado y de Marcial Lafuente Estefanía al primer plano de preferencias.

Como consecuencia de los datos anteriores se estudian ahora (caps. VI y VII) las notas que definen la novela de amor de Corín Tellado. La mezcla de amor, erotismo y sexo, sin profundidad psicológica ni análisis de sentimientos, y el «matrimonio como final de la tensión y sacralización de la tensión física «son caracteres determinantes, a los que se añaden los patrones fijos en la presentación de los protagonistas amantes —que abarca desde el nombre al tipo del vestido, desde la profesión hasta el perfume—, la trivialidad en la concepción y expresión del amor y la sublimación ficticia de la cotidianeidad. Redundancia, carencia de originalidad, léxico común y familiar, adjetivación repetitiva, coloquialismos, vulgarismos incorrecciones sintácticas son los principales rasgos formales.

Con una coincidencia prácticamente total en estos últimos, la novela del Oeste, representada por M. L. Estefanía (cap. VIII) se caracteriza por su «dinamismo y culto a la violencia, acción por la acción, torbellino de movimientos, pasión por la lucha, extremada agresividad del héroe», cadenas de muertes, peleas y pendencias y la fácil oposición de un héroe —valiente, hábil, perfecto = el bueno— a un antihéroe —cobarde, ladrón, ventajista, cínico = el malo.

Termina su trabajo con un capítulo (IX) en que se estudia someramente, mediante los datos obtenidos en la encuesta antes citada, «las motivaciones psicológicas subconscientes y las funciones conscientes «que acercan al lector a este tipo de literatura, entre las que predominan el deseo de liberación del monótono trabajo habitual y el ansia de solucionar la propia vida al estilo de los protagonistas. Un apéndice documental con los resultados de las encuestas utilizadas y una selección bibliográfica ponen punto final a la obra.

El libro del profesor Díez Borque presenta una extraordinaria im-

portancia por plantear de forma general un asunto sobre el que carecemos de suficientes estudios monográficos y específicos. Sin duda, la existencia de éstos se hubiera reflejado en una mayor riqueza de la obra, pero no es poco que ésta pueda servir de acicate para el desarrollo de trabajos parciales que vengan a colmar las lagunas hoy conocidas. Entre estos estudios futuros pensamos que debe concederse un primerísimo lugar a los trabajos de campo que habrán de recoger en encuestas fidedignas múltiples datos sobre la difusión de esta literatura y las causas de la misma. La carencia de estadísticas es algo bien sabido, pero más grave parece ser aún la falta de seguridad de lo reflejado en las pocas que se han llevado a cabo, lo que obliga a buscar unos medios que hagan posible las respuestas fidedignas; recordemos que el propio autor vacila más de una vez ante los datos obtenidos por él en Zaragoza, y desde luego coincido plenamente en sus dudas acerca de la lectura de los clásicos en la Universidad, aun cuando posiblemente mi escepticismo sea todavía mayor.

Dentro de la amplia materia que tiene cabida en el libro me interesan mucho las precisiones que, al pairo de la cultura de masas, se hacen sobre la cultura de la clase media y alta, con observaciones de diverso valor, sobre todo al señalar las conexiones de la cultura media *(midcult)* con la cultura masificada *(masscult),* y pienso que tendría un enorme interés la insistencia sobre estas relaciones en otros trabajos.

Solamente quisiera anotar la necesidad de que el autor tamice o justifique en próximas ediciones alguna tajante afirmación que no queda suficientemente clara como decir que «en España no comienza a haber burguesía hasta el siglo XVIII» (p. 57), y la conveniencia de repensar algunas de sus comparaciones de la actual subliteratura con géneros literarios de otras épocas; así, por poner un único ejemplo, me parece muy discutible el enjuiciamiento de «tantas canciones [sin más distinción] de los cancioneros del XV» como productos de infraliteratura y paradigmas de mal gusto (p. 63), pues la consideración de esos poemas cuatrocentistas no puede hacerse sin tener en cuenta la especial complejidad de aquel tipo de literatura. Tampoco estaría de más que ampliara el muestreo de las obras que le han servido en la última parte de su estudio. D. Borque ha de cuidar, asimismo, con especial solicitud la corrección de pruebas para evitar las múltiples erratas que se han deslizado en la presente impresión y que afectan a las descripciones bibliográficas, a la puntuación y a la acentuación.

Bien venido sea, en definitiva, este libro y ojalá sirva también para provocar en los estudiosos de nuestra literatura una reacción frente a esas corrientes críticas, a las que ya me he referido más de una vez, que desvirtúan el estudio de la obra literaria al desligarla de su momento histórico y del medio social en que brota.—*NICASIO SALVADOR MIGUEL (Villamanín, 26. MADRID-11).*

EL PENSAMIENTO CRITICO DE MAX HORKHEIMER

La evolución de la teoría marxista en el siglo XX es muy compleja y rica en incidencias, como corresponde a un pensamiento auténticamente vivo, no simple amalgama de antiguas supersticiones teologizantes con los nuevos mitos científicos; esto debe ser subrayado tanto más enérgicamente en vista de que cierta «ortodoxia» teórica, más explicable políticamente que justificable en lo intelectual, ha pretendido y pretende reducir el marxismo a esta desdichada amalgama. El marxismo se presenta en tales casos *positivizado*, convertido en doctrina omniexplicativa y provisto de un escolástico catálogo de respuestas a todas las preguntas *formuladas de cierta manera;* de este modo, puede ser dignamente integrado en la Academia y se transforma en otro discurso reificado de los que el mundo consiente generosamente. Se pretende de este modo que el marxismo logre su plenitud *científica*, pero quizá sea la noción misma de ciencia la que el marxismo deba hoy cuestionar. No cabe aquí recurrir al argumento de autoridad, citando la veneración de Marx y Engels por el ideal científico empírico-matemático: lo que en el siglo XIX tenía la querible connotación de una objetividad imparcial que debería dar la razón a las aspiraciones del pueblo contra los privilegiados puede ser en el XX el instrumento del dominio que excluye del lenguaje permitido, por «anticientífico» o «irracional», todo lo que de algún modo podría mencionar una vida diferente o presentar una objeción insuperable al sentido común organizado como perpetuación del poder. Es la idea misma de objetividad, de positividad y ciencia lo que debe ser examinado por el pensamiento marxista. Para poder hacerlo, éste deberá recuperar su dimensión negativa, crítica; frente al creciente auge de la lógica formal, la dialéctica deberá recuperar su momento de negación, remontándose hasta su fuente misma, hasta Hegel.

Tal fue la tarea primordial que acometió la llamada Escuela de Frankfurt, momento esencial de la evolución del marxismo en nuestro siglo; su objetivo consistió en establecer una *teoría crítica* que alejase al marxismo de su tentación dogmática y lo encarrilase de nuevo por su dimensión de negación liberadora. No es el cierre, el sistema, la constante aspiración a la totalidad doctrinal lo que puede definir al pensamiento insumiso frente al dominio, sino la obligatoria fragmentación de una palabra entrecortada por su propio esfuerzo para formularse; por decirlo con palabras de Horkheimer, «se parece menos al dictamen de un juez que a las últimas palabras de un condenado, a quien se interrumpe antes de tiempo».

Max Horkheimer es una figura menos brillante que Benjamín o Adorno y no ha alcanzado el multitudinario y dudoso sufragio de un Marcuse, pero, sin duda, es un pensador clave entre los frankfurtianos, que en sus mejores momentos puede ser comparado sin desmedro con los dos primeros y casi siempre ventajosamente con el tercero. En colaboración con Adorno, escribió la *Dialéctica de la Ilustración,* considerada hoy todavía como el manifiesto esencial de los frankfurtianos; en solitario, produjo un interesante estudio crítico sobre el pensamiento positivista y la racionalidad tecnológica, titulado *Crítica de la razón instrumental.* Pero la mayor parte de su obra lo constituyen trabajos breves, dispersos por diversas revistas especializadas, a los que se debe lo mejor y mayor de su influencia y que son los que dan la medida de su importancia intelectual.

Por eso es sumamente importante la publicación de algunos de sus más valiosos trabajos breves en castellano (*), lengua que tiene tan amplia copia de obras de los frankfurtianos traducidas y que con esta selección complementa esencialmente tal bibliografía. Los textos de Horkheimer que constituyen este volumen cuentan entre los más significativos de su autor. El primero de ellos, «Montaigne y la función del escepticismo», es una lúcida meditación, realizada en 1938 —no es accesorio subrayar la fecha—, sobre los distintos papeles jugados por el escéptico en la época de Montaigne y en la modernidad; en el siglo XVI el escéptico representaba una postura de moderación y tolerancia frente a los fanatismos religiosos y feudales contrapuestos, cuyo conflicto amenazaba en Francia con hacer retroceder la cultura varios siglos: en tal contexto, la recomendación de Montaigne de retiro al propio yo y apoyo a una especie de autointerés ilustrado, conservador, permitía liberarse de la obnubilación religiosa o rapaz y poner las bases de los estados más modernos y avanzados, pero

(*) *Teoría crítica,* de Max Horkheimer. Barral Editores.

en los días de la ascensión hitleriana al poder, del desencadenamiento de formas totalitarias de control que convierten el recurso a la intimidad del yo en algo ilusorio y la abstención moderada en pacto con los opresores —¡recordemos a la «mayoría silenciosa»!—, el escéptico inmóvil se convierte en cómplice de la vida degradada.

Dedica también agudas páginas Horkheimer al manifiesto político-filosófico de Siegfried Marck, denunciando las debilidades de su neo-humanismo frente al nazismo triunfante; en otro ensayo hace un balance actualizado del historicismo psicologista de Wilhem Dilthey, mostrando cuáles de sus contribuciones pueden seguir siendo hoy consideradas válidas. Tema de gran importancia es el afrontado en el ensayo «Arte nuevo y cultura de masas», donde se analiza el papel crecientemente relegado y manipulado que el arte va ocupando en la actual sociedad industrial, junto con la esperanza libertaria que encierra. Estudio del mayor interés es el titulado «Razón y autoconservación», contribución de Horkheimer al homenaje a Benjamín de los frankfurtianos; muchos de los aspectos esenciales de la problemática de la Escuela de Frankfurt se encuentran en este estudio, especialmente la constatación de hasta qué punto la razón, positivizada y desprovista de su vertiente crítica, se convierte en la discreta habilidad de adaptarse sin rechinamientos excesivos al orden dominante.

Los últimos textos del libro, correspondientes a fechas más recientes, disminuyen en calidad y radicalismo: no cabe duda de que lo más granado del pensamiento de Horkheimer se sitúa en la década del treinta y cinco al cuarenta y cinco. Acaba este volumen con unas páginas dedicadas a la memoria de T. W. Adorno, figura señera y genio indiscutible de la Escuela de Frankfurt y del pensamiento del siglo XX; dedica Horkheimer palabras profundas a la memoria de su amigo, discípulo y luego colaborador, y resume su dedicación con estas palabras que quizá también sean aplicables a él mismo, junto a los restantes miembros destacados del grupo de Frankfurt: «No era filósofo porque la filosofía significara para él una disciplina, una rama o una especialidad, sino porque la consideraba como el esfuerzo por organizar la ciencia y el arte, la sociedad y la política en su relación con aquel *algo más* que no se deja determinar concluyentemente, pero que se halla presente tanto en las grandes obras filosóficas y artísticas como en el anhelo de los sujetos humanos autónomos».— *FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID-6).*

GREGORIO MAYANS Y SISCAR: *Epistolario: I. Mayáns y los médicos.* Transcripción, notas y estudio preliminar de Vicente Peset. Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva. Valencia, 1972, 538 pp.

El Ayuntamiento de Oliva (Valencia) ha emprendido la importante tarea de promocionar el estudio de la vida y la obra de uno de sus más importantes hijos, Gregorio Mayáns y Síscar. Con esta finalidad, su corporación municipal aprobó por unanimidad, en sesión plenaria de 29 de enero de 1971, el siguiente proyecto editorial:

> *a)* Publicación de la correspondencia epistolar inédita de don Gregorio con los intelectuales, políticos y eclesiásticos nacionales y extranjeros, no sólo la escrita por Mayáns, sino también la dirigida a él por los distintos corresponsales. Siendo precedido cada uno de los volúmenes por una introducción crítica.
>
> *b)* Continuación de los estudios sobre la personalidad cultural y la significación del pensamiento mayansiano en el movimiento ilustrado español, prosiguiendo así la empresa ya iniciada al editar las obras *Ilustración y reforma de la Iglesia* e *Historia, fueros y actitudes políticas,* que son, respectivamente, los números 1 y 2 de la serie de publicaciones de este excelentísimo Ayuntamiento.
>
> *c)* Reedición de aquellas obras escritas por don Gregorio que, por su interés y por ser hoy de difícil adquisición y consulta, sea aconsejable hacerlas asequibles a los estudiosos.

Este valiosísimo proyecto no ha quedado en meras palabras y buenos deseos. Dirigido por Antonio Mestre, como director de publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, ha dado ya sus primeros y valiosos resultados. De todos conocidos, y muy empleados por los especialistas, son los libros del mismo Mestre dedicados a los temas *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayáns y Síscar,* y también a *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del siglo XVIII.* Pero el Ayuntamiento de Oliva y su Comisión de Publicaciones ha querido también que la enorme cantidad de fuentes manuscritas que nos legó el ilustre erudito dieciochesco fuesen editadas y, gracias a ello, manejables por todos los estudiosos de su figura, obra y entorno en que vivió. Las bibliotecas del Colegio del Patriarca, del Ayuntamiento de Valencia (legado Serrano Morales) y de la Catedral de Valencia contienen su correspondencia, quizá la mejor colección que exista del epistolario de un español de la Ilustración. Su transcripción, estudio y edición se está paulatinamente realizando, con gran cuidado, calidad y provecho. La imagen tradicional que hoy tenemos del XVIII español variará sustancialmente cuando este notable e ingente material epis-

tolar sea publicado y debidamente utilizado por los conocedores de la época.

Encabeza la serie de volúmenes dedicado a la correspondencia mayansiana el firmado por el médico e historiador Vicente Peset, sin duda uno de los máximos conocedores de la vida y la obra del erudito de Oliva. Los lazos de sangre y amistad que me unen al autor de este primer volumen hacen para mí más grata —y más difícil— la tarea de hablar de esta magnífica obra. En ella es importante señalar el excelente estudio preliminar, utilísimo para conocer la obra de Gregorio Mayáns, en especial en sus relaciones con la medicina y los médicos. No menos sobresaliente es la rigurosa y exhaustiva compilación de cartas que ha sido hecha y la extraordinaria rigurosidad con que se ha procedido a la transcripción y edición. Las cartas que se reúnen poseen muy alto interés, insistiré en ello.

Para los historiadores de la medicina española nos son en especial útiles. Muchos médicos mantuvieron correspondencia con Gregorio Mayáns, animados por muy diversos motivos. La atracción personal y científica del valenciano era muy grande; sus conocimientos, erudición, relaciones, amenidad epistolar, belleza literaria, etc., permitieron a muchos profesionales de la medicina dirigirse a él y recibir sus respuestas. Se acercaron a Mayáns a pedirle noticias sobre epigrafía o numismática, o bien para enviarle consejos médicos solicitados. La gama de temas cruzados entre el solitario de Oliva y sus corresponsales médicos es tan variada como atractiva e interesante. En especial lo es su correspondencia con Adrés Piquer, que se extiende desde el 4 de octubre de 1741 —fecha en que el médico solicita una nueva recomendación del jurista para su oposición a cátedra— hasta el 11 de febrero de 1772 —en este día Juan Crisóstomo Piquer consulta al valenciano acerca de las inscripciones que se deben colocar en la tumba de su padre, recién fallecido—. El intercambio epistolar con Juan Crisóstomo se prolongó hasta 1778. A lo largo de tan abundante como extensa correspondencia vemos la importante influencia que Gregorio Mayáns tuvo en la gestación y publicación de muchas de las obras de Andrés Piquer. Su influjo se manifiesta en su continuo aporte de datos, en sus consejos sobre el estilo con que debían ser escritas y en su continuo criticar del quehacer científico de Piquer. Es, sobre todo, en la *Lógica* donde se muestra más claramente el contacto entre ambos autores, aunque incluso en cuestiones de tipo exclusivamente médico —como, por ejemplo, en la célebre disputa mantenida en Valencia en 1746 acerca del diagnóstico de fiebre héctica dado a uno de sus pacientes—Gregorio Mayáns puso su erudición de parte del galeno. Sus conocimientos y relaciones fueron

muchos, y siempre pudieron contar con ellos sus amigos. Las ayudas dispensadas a otros médicos de talla, tales como Capdevila, Seguer, Cervi, Heced y otros muchos, resulta igualmente interesante. La correspondencia no se agota con la ilustre personalidad de Andrés Piquer.

De la misma manera, tampoco los temas se agotan con los médicos. Mención aparte merece el aporte de Gregorio Mayáns al nacimiento de la historiografía médica. Su aportación continua de noticias e incesante estímulo han sido estudiados por el mismo Vicente Peset en otro documentado trabajo. Y juntamente aparecen a lo largo de las páginas de esta colección epistolar temas historiográficos generales, jurídicos, teológicos, científicos... La abundante correspondencia de Gregorio Mayáns es fuente indispensable para el conocimiento del mundo cultural de la Ilustración española. También son notables los datos que aporta sobre los principales acontecimientos de la España del momento. Como ejemplo, transcribiré un fragmento de la carta de Capdevila a Mayáns de 31 de marzo de 1766, en la que narra la llegada del marqués de Esquilache a Tobarra, días después del conocido motín.

> Anoche llegó a esta villa, después de aver andado 11 leguas, el Marqués de Esquilache, Muger, un hijo, un oficial de excemto, dos guardias españoles, 8 soldados, una doncilla y pocos criados inferiores, sin equipage, humildemente vistidos. Todos estuvieron alojados en casa el alcalde mayor; el excenpto dormió a la puerta fuera del aposento con las llaves a la faltriquera, i pidieron 6 milicianos para doblar las guardias de noche. Dicen que vino hasta la villa de San Clemente de la Mancha vistido de frayle. Le visité a las 7 horas de la noche; nadie le dava tratamiento, ni se lo di aunque sabía quién era. Le complimenté, alenté, aconsejé como si fuesse terrano mío; él i su Señora, sin quitar los ojos de mí, se monstró mui agradecido, estavan mui tristes, medrosos i trémulos, no quisieron salir al balcón. El alcalde mayor désta estava aucente; vino mientras estaba yo en dicha visita el correo ordinario que viene de Madrid todos los Domingos; dexo copiar una larga relación de *bello rusticano Madridensi* i los bandos impresos i publicados en Madrid el día 27. Este conductor de la balixa, pasando delante de la casa de dicho Alcalde, dixo en altas voces repitidas Viva el REY, viva España, muera el cabrón de Esquilache. Entendió el depuesto ministro esto, i le dixe: no haga caso Vm., que será algún borracho. Subió un criado, le habló en secreto dicimulo, de manera que le pregunté si le dolía algo, que el mejor remedio en semejantes enfermedades era la buena conciencia i el desprecio del mundo. A las siete de la mañana le advertí el camino que avía de tomar para Cartagena, qué manciones había de ser (= hacer?) i lo que era más conviniente para su sociego. Se mostraron marido i muger mui agradecidos, se ofrecieron mu-

cho, i él me dixo aunque oy día... puedo servir a Vm. en Madrid. Yo le respondí: en esta corte tengo más amigos que Vm., españoles i Estrangeros; a éstos no les necesito porque soy Filósofo, i esto ni Rey ni Roque me lo puede quitar. Dixo: Dichoso Vm. que ha elegido tal vida (pp. 226-227).

La labor del doctor Vicente Peset es, sin duda, digna de todo elogio. Su nuevo libro servirá muy útilmente para el conocimiento de nuestro olvidado siglo XVIII. E igualmente digna es la meritoria preocupación del Ayuntamiento de Oliva por su ilustre hijo, modelo a seguir por todas las corporaciones municipales españolas. — *JOSE LUIS PESET (Instituto Arnáu de Vilanova, C. S. I. C., Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14).*

«ADIOS, MARIA»

(Notas en torno a la proyección social de una novela gallega) *

1

Parece evidente que a un pueblo lo configure el propio dolor, la conciencia de su padecimiento histórico, su rebeldía y la voluntad de superación que conlleva. El filósofo nos dijo que está más cerca de la sabiduría quien sabe que no sabe nada que el que nada sabe. La presencia del dolor —la necesidad instintiva de arrancárselo— es como el primer estadio del propio conocimiento, aunque nadie pueda establecer los oscuros límites entre el dolor rebelde y la desolación, el cansancio y la esterilidad definitiva. Si admitimos —que debemos admitirlo— la condición de testigo como algo esencial a la de escritor, cabe esperar de la obra literaria el testimonio que nos confirme esa toma de conciencia, es más: la perspectiva exacta desde la que se toma postura, para bien o para mal, frente a las realidades, lastres y dolores históricos que nos determinan como pueblo. ¿Para qué si no esta vocación íntima y viciosa del escribir?, ¿para qué este tomar la pluma y las cuartillas, velar la noche y la nada, y

* Xohana Torres: *Adiós, María.* Edit. Ediciones Galicia. Centro Gallego de Buenos Aires, 1971.

contar, contar hasta poblar de palabras la historia (y de historia las palabras)? Si los hombres y los pueblos se encuentran a sí mismos en el dolor rebelde, el escritor es voz de ese acto colectivo (sin que ello suponga renunciamiento alguno a su *ser* personal) y ese gesto se manifiesta aún inconscientemente.

Aquí es donde me encuentro con Xohana Torres y *Adiós, María.* Ni Xohana ni yo nos conocemos, pero habitamos un mismo puñado de vivencias. Al decir de Victoria Armesto, que sí la trata, Xohana tiene el cabello rojo, escribe su nombre con ortografía medieval (esa *h* de manuscrito que se sostiene como un tropo literario) y habla un gallego culto aprendido con Ricardo Carballo Calero, hoy catedrático de Lengua y Literatura gallegas en la Universidad de Santiago de Compostela (entonces no, Xohana; acaso en las aulas del instituto, con la Gramática, no lo sé). Compostelana de nacimiento, gallega de necesidad y abierta al mar de Occidente desde los miradores de Vigo y El Ferrol —casada con un hombre de mar: José Luis Ellacuría, marino mercante—, de Xohana conocía ya su primer libro, que es un libro de versos: *Do Sulco* (1959), quizá por aquello de que la juventud de las letras es siempre juventud lírica. Luego apuntó hacia el teatro, *A outra banda do Iberr* (1) y *Un hotel de primeira sobre o río* (2), en cuyo género obtuvo, en 1966, el premio Castelao. Y con fecha de junio de 1971 publica *Adiós, María,* a cargo del Centro Gallego de Buenos Aires, que es su primera novela (3).

2

Adiós, María es la novela de los que quedamos, eso que ha dado en llamarse «contraemigración», que es la otra cara de esta moneda triste. Cuando afirmaba que a un pueblo puede llegar a configurarlo la evidencia consciente del propio dolor, no lo hacía en vano. Si queremos acercarnos —un poco, nada más— a lo que es hoy Galicia como personalidad cultural e histórica (la literatura no es sino un modo de proyectar esa realidad) hemos de comenzar por conocer los dolores más íntimos que la condicionan. Y uno de ellos —antiguo y canceroso como pocos, aunque no exclusivo de esta tierra abierta

---

(1) Xohana Torres: *A outra banda do Iberr.* Edit. Galaxia, Vigo, 1965.

(2) Xohana Torres: *Un hotel de primeira sobre o río.* Edit. Galaxia, Vigo, 1968.

(3) El género novelesco en la literatura gallega cumplirá en 1980 cien años de existencia. En 1880 —año en que aparece también *Follas novas*, de Rosalía de Castro; *Aires da miña terra,* de Curros Enríquez, y *Saudades gallegas,* de Valentín Lamas Carvajal; tres libros fundamentales— se publicó *Maxina,* de Marcial Valladares Núñez, primera de este género. La tradición medieval nos transmite la *Crónica troyana*, adaptación literaria que pudiera considerarse como un posible antecedente novelístico, pero nada más.

a las diásporas— es el dolor del desarraigo, que es como una herida de vientos rotos. En la década comprendida entre los años de 1910 y 1921, 404.813 gallegos emigraron a Ultramar: Cuba, Venezuela y Argentina, fundamentalmente. Curros y Castelao —por citar dos ejemplos significativos— vivieron la emigración y el destierro como algo esencial a su condición de gallegos. Habló Rosalía de «Viudas de vivos y viudas de muertos» *(Follas novas),* y en el apretado margen de tres o cuatro años puede despoblarse una aldea de brazos jóvenes, darse a los vicios de la soledad, agostarse y morir. No hay familia gallega que no conozca directamente esta situación. Buenos Aires es la ciudad que cuenta con un mayor número de gallegos entre su población (incluidas las ciudades de Galicia). Después, dicen las cifras que es Madrid. El acto de rebeldía que obliga al escritor —acto a veces subconsciente pero desencadenante al fin de toda la voluntad de escribir, que nos dice Llosa —nace siempre de un estado de injusticia que padece y no acepta como tal. Caben dos soluciones: renunciar o romperlo. ¿Qué es una novela-testimonio? El testimonio surge cuando esa rebeldía, que en un principio es íntima y personal, trasciende de sí al contexto social que la desencadena. Lo que en un principio es singularización personal se convierte, por gracia de esa toma de postura frente a los hechos sociales, en testimonio de un grupo, *arquetipo* de un pueblo o clase determinada. El testimonio se rebela y lo desnuda todo. Al escritor pertenece la aventura de las mil perspectivas del abordaje (la hermosa libertad del comprometerse).

Testimoniar compromete porque enjuicia, aunque sea inconscientemente. La ficción sigue siendo ficción, pero los *demonios personales* (permítaseme la terminología) crecen hasta lo universal de modo que no podríamos distinguir quién determina a quién, quién ha crecido primero. El testimonio existe desde el momento que personaje y acción son *arquetipos* o universales de una realidad social —o personal— determinada. (Ya lo sé: cabe la pregunta de qué no es universal en la obra literaria, dónde limita la universalidad con la singularidad de la ficción. Ello nos llevaría por derroteros que bien merecen otras notas.) Con los años sesenta (volvemos a la motivación básica de *Adiós, María)* la emigración sufre un cambio de dirección: de los países de América a las naciones más industrializadas de Europa Occidental: Francia, Suiza, Alemania, Países Bajos e Inglaterra, fundamentalmente. Si en América podía aspirarse a la riqueza, al retorno mítico del «indiano», en Europa ya no es posible: todo está previsto, todo establecido. En este sentido, la de Europa será la definitiva emigración de la supervivencia. Con los años sesenta comien-

za para España la escalada del desarrollo, el capital extranjero, los sopicaldos, la publicidad y la televisión. En la década de los sesenta se nos tiende a los provincianos ese cordón umbilical de centralizaciones que es el televisor (eso es, señor y señora, acompañados de matrimonio amigo, acuden a ver: «Los defensores» al café, después de cenar, doblada al «seseo», cuatro cafetitos y la mesa de siempre). Con los sesenta —si ha habido suerte— pudo usted hacerse con el utilitario «600». En los años sesenta se desarrolla la acción de la novela de Xohana. En el decenio comprendido entre 1960 y 1970 —volvemos a las cifras, en este caso prueba irrefutable (4)—, Galicia se despobló en 19.268 habitantes (de 2.602.962 al iniciarse la década a 2.583.672 en 1970, para ser rigurosamente exactos).

3

Lille es una ciudad próxima a la frontera belga, allá en el norte francés. Inés y Román arriban a la estación de París una mañana de marzo, compran una postal (que tiene una torre de hierro al fondo), escriben unas líneas, allí mismo, con la letra lenta y un poco huidiza del que fue contable de la desaparecida línea de tranvías (¿vigueses?), un sello, el buzón... En algún lugar de esta tierra mía, María —quince años abiertos a los vientos de la adolescencia— tomó la postal, la leyó dos, tres, diez veces minuciosamente (es terrible: dos noches de viaje en tren por los raíles de Francia, hacia el norte, y no cuentan nada) y la guardó en la caja del Cola-Cao, donde iría apilando las cartas sucesivas que llegan todos los meses como un puñado de distancia. Y así durante la eternidad. Los padres de María —de Maxa, en toda la novela— tomaron el tren camino de Lille, desde la estación de París, con un desfilar de nubes por la llanura. Román: 13.000. Inés: 9.000. Pero separados (lo que no estaba previsto): uno en Lille, en la metalurgia, y ella en Tours. Una habitación: 350 francos. En casa quedan los abuelos; María; Xermán, de diecisiete años, y Petigrí, que tiene poco más de un año. Es como si Xohana quisiera decirnos a través del monólogo-adolescencia de Maxa: «Cómo puede crecer un pueblo históricamente avocado a ver romper sus generaciones.» Pero no es la historia de los que se van la que nos cuenta Xohana, sino la de los que se quedan (o la historia de aquéllos a través de la de éstos), tan rotos unos como otros.

Adiós, María es una novela testimonio en la medida que sus personajes son arquetipos universales de una Galicia concreta: campe-

(4) Fuente: Revista *Galicia*, del Centro Gallego de Buenos Aires, núm. 586, julio-agosto 1972, p. 40.

sinado, proletariado, clases bajas obligadas al destierro, aquí y ahora (el abuelo cultiva en la parte trasera de la casa cuatro hortalizas que son como la añoranza verde de su primera condición rural). El proceso es doble: abandono primero del campo por la ciudad, abandono más tarde de la propia tierra por la oscura oportunidad del trabajo en tierras ajenas. Y como motivación básica: los que se quedan (la adolescencia de María que alumbra como mujer herida de distancia; los años difíciles y sin autoridad de Xermán; los primeros meses huérfanos de Petigrí; la desolada incapacidad de los abuelos viejos. Todo ello presidido por la ruptura y la vida cotidiana de una adolescente: María). La historia se desteje en un vivo *monólogo interior* salpicado de todos los lapsus, cruces, afirmaciones y paréntesis con que hilamos el pensamiento los humanos de modo que el pensar no es una línea discursiva recta —como el monólogo tradicional—, sino un aluvión de sinuosidades y pasadizos que nos pueblan los vientos de la imaginación de posibilidades infinitas.

> *E as miñas compañeiras, calmudas, moi pousadas co argumento:*
> *ganas que tes de complicar a vida*
> *nin que fora pra tanto*
> *fas un poder e baixas*
> *centos de nenas teñen os seus pais traballadores*
> *traballando, latexando, vivindo, morrendo, falando, calando, agonizando, picando, dormindo, cismando, viravoltas mágoas, pavura couces piñeiro pateada bágoas febleza azos recordos loita escriben eles sempre traballando dende Suiza Francia Alemania Inglaterra calquera parte é boa xa cho creio Maxa, pero por eso ningén morre, tanto agoiro por algo natural, si sempre temos que estar preparados para un viaxe longo, aquí non pasa nada.*
>
> (Cap. V, pp. 117, 118.)

4

Mariñas del Valle —premio Castelao también, como Xohana— se refiere en *A revolta* (5) a la íntima traición que es emigrar (traición para con la tierra misma). Un estudio crítico y comparado de la emigración como motivación literaria en los escritores gallegos (razón del *ser rebelde* del escritor) arrojaría no poca luz sobre el conocimiento de esta cultura hispánica. De Curros y Rosalía a Luis Seoane López y el *Camiño bretemoso*, de Neira Vilas las letras gallegas beben en la emigración como en la vena más dolorosa. ¿Es *reaccionario* emigrar? En todo caso, llegar a esta postura supone la superación previa de etapas

(5) Mariñas del Valle: *A revolta*. Edit. Galaxia, Vigo, 1965.

de ignorancia, olvido o simple expresión de ese dolor histórico. Hay en Mariñas y en Xohana (aunque desde perspectivas distintas) la suficiente conciencia de pueblo para generar la rebeldía íntima frente a los hechos. Es el paso previsible de la simple queja el juicio. Cabe esperar inmediatamente una toma de postura definitiva que de hecho existe ya entre los escritores e intelectuales de Galicia.

Celso Emilio Ferreiro (6) pinta una emigración servil, esclava de la propia flaqueza, víctima de la necesidad, que llega a olvidar la propia procedencia en función de unos beneficios, desertores de su condición íntima de ser gallegos, que es un ser fundamentalmente telúrico. A Celso Emilio, como a Mariñas, no le agrada la emigración, sobre todo por lo que tiene de renuncia a enfrentarse con la superación de su circunstancia histórica. Pero cómo quedarse, con qué, por qué, dónde quedarse al fin. ¿Dónde hallar el *capitán* que nos dirija hacia nuestro propio encuentro?, se pregunta continuamente el protagonista de *A revolta,* que no quiso emigrar y hubo de echarse al monte. Xohana siente la inutilidad del esfuerzo, la sangría antigua, que nunca compensa las catástrofes íntimas, los traumas personales de la ruptura. Pero hay una realidad que sigue obligando hoy como ayer al romperse. En ello reside, al fin, la motivación profunda de este tejer la pluma y poblar la historia de palabras-ideas, palabras-testigo, renuncia y rabia. Xohana dice la historia de los que se quedan a través del pensar triste y abierto a nuevos derroteros de la vida de una niña de quince años que ya alumbra como mujer, que ya alumbra, alumbra, alumbra con vientos de distancia y un hastío infinito sobre los tejados que, a veces, también ella quisiera contar.— *VICTOR FERNANDEZ FREIJANES (Rosalía de Castro, 97. SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

PUJALS, ESTEBAN: *La poesía inglesa del siglo XX.* Barcelona, Editorial Planeta, 1973, 254 pp.

Es ciertamente laudable la labor del doctor Pujals, catedrático de Literatura inglesa en la Universidad de Madrid. En este su nuevo libro se enfrenta críticamente a una materia tan escurridiza como pueda ser la poesía contemporánea. Y lo hace consciente de sus dificultades. Dentro de unos pocos años, tal vez menos aún, la utilidad

---

(6) Celso Emilio Ferreiro: *Viaxe ao pais dos enanos.* El Bardo, colección de poesía. Barcelona, 1968.

de parte de este libro será mucho menor, ya que el crítico tuvo que detener su estudio en una fecha límite, 1973. Muchos de los autores que aquí se estudian viven, y lo que es más importante, se encuentran en un momento muy fecundo, por no decir clave. Tal es el caso de Donald Davie, Geoffrey Hill, Ted Hughes o Philip Larkin, por citar algunos de los más importantes. Tengamos en cuenta que en los pocos meses que han transcurrido desde la aparición de este libro, Auden ha publicado una nueva colección de poemas, *Epistle to a Godson and Other Poems* (1972), así como Norman MacCaig, cuya nueva obra, *The White Bird* (1973), se caracteriza, en la línea de su producción anterior, por la exactitud de observación, por la calidad rítmica a la que se añade una gran sutileza intelectual, y por la distinción lingüística. Lo mismo ocurre con *Wintering Out* (1972), de Seamus Heany, el poeta más importante del grupo de Belfast. Cabe, no obstante, la posibilidad de realizar una segunda edición aumentada, y de esta forma el autor podría continuar el trabajo al que ha dedicado muchos años de su vida.

La tarea que se plantea el autor es, a nuestro juicio, muy difícil. Tratar de describir la situación de la poesía inglesa del siglo XX, buscar los antecedentes de esa poesía en siglos pasados y tratar de desbrozar la maleza agreste, abundante, aunque posiblemente efímera, tan enmarañada que a primera vista parece imposible su penetración es una labor harto complicada.

Los peligros que puede presentar tal trabajo son evidentes. Por una parte, verse desorientado por el caos que aparentemente existe. La función capital del crítico, y que muchos desgraciadamente rehúyen, es hallar un cierto orden en ese caos en donde «el bosque no deja ver los árboles». Por otra parte, el hecho de pretender abarcar un terreno tan amplio podría conducir a una superficialidad donde el análisis crítico no tendría cabida. Un trabajo de ese tipo se convertiría en una lista interminable de años, obras y autores.

Existe, no obstante, un peligro mayor, que nosotros definimos como subjetivismo. El crítico de una literatura extranjera coetánea se encuentra un tanto marginado a la hora de estudiar un quehacer foráneo, especialmente tratándose de poesía. Cuenta, es cierto, con un bagaje de conocimientos, todos ellos relacionados con el pasado y considerados apropiados para investigar y analizar ese mundo que ya no existe, pero que continúa conformando el presente. Estos conocimientos, creemos, son sólo importantes *a posteriori*. Esta posible desventaja podría compensarse mediante la posesión por parte del crítico de una gran sensibilidad y de una capacidad intuitiva e interpretativa muy acentuada.

El crítico cuenta también con sus ideas personales, sus creencias religiosas, políticas y sociales, que en algunos casos extremos podrían llegar a tarar una mente de otro modo agudísima, obligándole a ver la realidad que trata de estudiar desde un ángulo equivocado. La literatura no se puede estudiar desde ángulos. Hay que penetrar, introducirse en la órbita del autor y descubrir lo que trata de hacer, y no sólo lo que nosotros queremos encontrar. El crítico debe olvidarse de sí mismo, debe ir «vaciado» de prejuicios al poema, aceptar la intención del poeta y no valorar, sino analizar y definir. No obstante, creemos, esta es una cualidad muy poco frecuente en el hombre.

Considerando el libro que nos ocupa, creemos que logra armonizar el aspecto histórico y el crítico de forma muy acertada y ofrece al estudioso una visión clara del tema. Logra poner orden y orienta a aquellos que deseen profundizar en esta materia.

El lector o crítico que no esté de acuerdo con los requisitos que, a juicio del autor, debe reunir un poema para ser importante (ser imaginativo y emotivo, sugerente, etc.), podrá encontrar, no obstante, gran utilidad en el estudio de este libro. Sobresale, en primer lugar, la escrupulosidad del autor en todo lo relacionado con las fechas de publicación y títulos. Es un conocimiento necesario. Está muy lograda la clasificación de los poetas en tendencias o movimientos, según un criterio objetivo y acertado. El doctor Pujals descubre en el terreno formal, y ésto es quizá lo mejor del libro, dos líneas directrices que a modo de veta riquísima están presentes a lo largo de la poesía inglesa moderna: por una parte, la *línea cantora,* la poesía lírica de tipo imaginativo y sentimental que con un verso fácil, alegre, bello y perfectamente conseguido transmite una visión optimista de la realidad u ofrece, tentadora, una evasión al lector. Figuran en este grupo muchos de los poetas que gozan de fama merecida: D. Thomas, V. Watkins, L. Lee, H. Treece y D. Gascoyne, entre otros. Por otra parte, existe la *vena dura* que arranca de Hardy, conduce a T. S. Eliot y llega a algunos poetas contemporáneos, como Auden, T. Gunn, P. Larkin, R. Fuller, W. Empson, G. Hill y G. Barker. Se caracteriza por ser una poesía «seca, de verso duro de intención, de actitud prosaica y antirromántica».

Si comparamos el libro que comentamos con *Drama, pensamiento y poesía en la Literatura inglesa* (1965), veremos que el doctor Pujals continúa en la misma línea crítica. Algunos de los poetas que incluye en su nuevo libro ya figuran en el anterior, no obstante, como en el caso de W. H. Auden, amplía su estudio crítico y hace un análisis detenido de la producción posterior a 1965.

No podemos cerrar este comentario sin mencionar la perfecta elaboración material del libro. Solamente hemos encontrado una errata, *ligth,* en la página 150. Las notas bibliográficas están bien seleccionadas; naturalmente, podríamos citar bastantes libros que no figuran, libros que en su mayoría han sido publicados a partir de 1960, pero creemos que es muestra de la opinión, respetable a nuestro entender, del doctor Pujals de no verse influenciado demasiado por los trabajos críticos y confiar más en su propia calidad interpretativa.

En un libro de esta envergadura las omisiones son obligadas. Estamos seguros de que la mayoría de los autores que forman la recientemente publicada antología de poesía inglesa contemporánea (1) reciben un tratamiento adecuado en la obra del doctor Pujals. No obstante, nos ha sorprendido, tal vez por falta de espacio, que a Robert Graves se le dedique tan breve comentario, y más aún, la total ausencia de George MacBeth, al que algunos califican como *one of the most accomplished and most interesting poets of the last decade.* Su primera obra, *The Broken Places* (1963), causó sensación por la calidad técnica y, principalmente, por la capacidad emotiva de sus poemas. *Shrapnel* (1973), su noveno libro de poemas, muestra su dominio perfecto de la estancia rimada, de la técnica en general, si bien nos hace recordar con nostalgia sus primeros logros.

Igualmente sorprendente es la ausencia de William Empson, poeta y crítico eminente, figura bien conocida de los interesados en el tema.

Un descuido tal vez justificable, y fácilmente subsanable, es el olvido, en el comentario a la poesía de Ted Hughes, de una de sus obras más importantes, *Wodwo* (1967). Hay bastantes otros nombres, de segunda fila tal vez, que el doctor Pujals se ha visto obligado a olvidar, no obstante, su libro ofrece un panorama claro, amplio y útil de la situación actual de la poesía inglesa.—*RICARDO VIDAN MELENDEZ (Departamento de Inglés, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de MADRID).*

---

(1) *The Oxford Book of Contemporary English Verse,* chosen by Philip Larkin. London, OUP, 1973.

«EN UNA HUIDA», DEL POETA RODRIGUEZ-SPITERI: UNA COORDENADA MAS EN LA GENERACION DEL AÑO 1936

No pocas veces se nos presentan circunstancias en las cuales, al pretender enfocar una obra literaria, queriéndolo o no, debemos vernos obligados a un pesado manejo de datos y guarismos. Y, bien, mal que nos pese, deberemos también reconocer que no podríamos prescindir de ese cúmulo de antecedentes que una serie de razones de índole temporal y vital —no siempre lo vital se halla necesariamente unido a la vida— puede haber ido tejiendo en torno al hecho literario que nos interesa valorar. Suele suceder asimismo —¿y por qué no?— que en muchas ocasiones estos datos y estos guarismos de naturaleza historicista, en lugar de aclararnos el problema —literario o estrictamente humano—, nos lleve por derroteros muy ajenos a nuestros supuestos sanos propósitos. Esta ambivalencia de peligros se nos hace más patente aún en toda obra generada en un contexto de tensiones. En el reciente libro del poeta malagueño Carlos Rodríguez-Spiteri se dan estas circunstancias, que deberemos sortear o, mejor dicho, valorar en su justa medida, si lo que nos mueve no es otra cosa sino la captación de una realidad poética. Pero ¿cómo podríamos, por ejemplo, dejar de referirnos a la revolución, cruzada, guerra de España o como se le desee llamar —a mí me enseñaron a llamarla revolución, y puede que me hayan enseñado mal—, si nos estamos refiriendo a un libro escrito entre los años 1936 y 1945? Evitar esta referencia sería, más que nada, un acto de terquedad manifiesta, máxime si tomamos en consideración la fuerza expresiva con que Rodríguez-Spiteri se refiere a este hecho, que cruza y aúna todos los poemas en un puñado de realidad vital:

Gritos y súplicas con las manos delirantes,
¡fuego! mientras el cuerpo se encierra en su sed.

Desde un punto inmediato, dos son los acontecimientos que perfilan estos poemas, que se reúnen en este volumen con el título genérico de *En una huida*, título totalizador de un solo contenido emocional que se manifiesta en los tres libros que lo componen: «En el suelo», «Situación en el tiempo» y «Los sollozos». Por un lado, tendríamos el condicionamiento desgarrador de la guerra que los motiva, y, por el otro, una paz que los silencia, no obstante siendo ésta una obsesión también condicionante de los tres libros, aunque sentida como trasfondo de la lucha contra la muerte.

En una huida, sin lugar a dudas, constituye un aporte valioso para un más amplio conocimiento de esa generación, a la que pertenecen expresiones tan definitivas, aunque dispares, en la forma de encarar el hecho poético, como la de un Miguel Hernández, un Luis Rosales, una Carmen Conde, un Leopoldo Panero, un Celaya, un Germán Bleiberg, un Díaz-Plaja..., más de una veintena de poetas cuyos nombres reseñar aquí en su totalidad resultaría una retahíla de nombres ya vastamente conocidos. Este libro contiene, expresado con una conciencia de lenguaje, toda esa carga de estremecimiento patente en las obras de la casi totalidad de los poetas y que en ocasiones ha alcanzado la fuerza de un acto autocondenatorio, en que lo colectivo se hace personificación, dolorida conciencia de un hecho que se vuelve desoladas resonancias interiores. Este sentido de autocondenación lo tenemos expresado con fuerte emotividad —y perdónesenos la aparente intrascendencia del vocablo— en Rodríguez-Spiteri:

Conmovido ante el cadáver,
del que se ha estado separado por la guerra.
Su gesto de mártir,
espolvoreado con limaduras de hierro.

Desde la primera parte del libro, su autor nos irá abriendo paso, con un lenguaje cada vez menos contenido, a la realidad de un mundo que se desborda en imágenes, hasta darnos una dimensión cada vez más precisa del hombre frente a la muerte. A través del libro se irán diluyendo las referencias genéricas para llegar a sernos presentado un dolorido paraje de seres en tránsito, hurgándose una sucesión de sueños en carnes vivas, sordos espejismos que se acumulan en un mundo de sensaciones que nos parecen ir quemándose presos en un cerco de tinieblas.

Ante este libro de Rodríguez-Spiteri, no he podido menos que sentirme abocado a una problemática de la poesía española que hace blanco en la llamada generación del año 36, y que no es otro que ese papel de generación en pleno conflicto con su creación por el caso vital que les toca vivir y que les pone en una situación de choque entre la generación inmediatamente anterior a ella y las que surgirán luego, las cuales no pueden sino entender matizadamente la realidad acuciante que redunda en su expresión poética. La quiebra de la realidad cultural, como lo fue la guerra, iba a suponer para estos poetas un hecho diametralmente opuesto a lo que ellos habían absorbido como factor aglutinante en la generación del 27. Esto haría que muchos nombres para las actuales generaciones se difuminarían en unas fronteras temporales, no siempre aceptadas como

estables. Luis Jiménez Martos nos pone de manifiesto este problema cuando dice que, «a partir de 1939, se trazó entre nosotros la raya de una cuenta nueva, tendiéndose a considerar de antes de la guerra, con todo el significado de esta expresión, a quienes habían aparecido en la poesía un poco antes del año 1936. Esta mínima distancia temporal era ya suficiente, por lo visto, para dejarlos igual que si pertenecieran a otro mundo». Si se toma en consideración que esto sucedía aquí, tendremos razones más que suficientes para comprender que para muchos interesados en el desarrollo de los últimos treinta años de la poesía española en los países sudamericanos el problema se tornaría por fuerza mayor. Digo esto, casi, casi, como una justificación de un sudamericano, como hemos dicho antes, un tanto sorprendido con la obra de Rodríguez-Spiteri, y en especial con este libro, escrito en una fecha que nos parece lejana ahora, y en el cual se encuentra una voluntad de búsqueda expresiva que no nos es muy fácil de hallar en poetas posteriores, salvo en la obra de aquellos que se han hecho acreedores al papel de *renovadores empecinados,* asumiendo una actitud que muchas veces les ha deparado el resultado de una sorda indiferencia de sus propios contemporáneos.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, 3.° B. MADRID-16).*

MARIANO ANTOLIN-RATO y ALFREDO EMBID: *Introducción al budismo zen: enseñanzas y textos.* Barcelona, Barral Editores, 1972, 207 pp. Ediciones de Bolsillo, núm. 230.

Nuestra cultura nos ha habituado a un provincialismo estrecho y triunfalista: tres capítulos para Homero y dos líneas para el «Ramayana», tratados para la «teología natural» (!) y menosprecio para las religiones orientales; aún hoy, entre muchos de nuestros conspicuos intelectuales, la palabra «zen» produce un inmediato coro de sonrisas conmiserativas. Valgan estas líneas para enmarcar la aparición del primer libro dedicado al zen por autores españoles. La *Introducción al budismo zen* —como ya su título promete— es un libro elemental, concebido como exposición de conjunto de la doctrina y compilación de textos fundamentales destinados a hacer posible un primer encuentro con los golpes de ironía —bien poco metafóricos en muchos casos— de la enseñanza zen; sus fuentes fundamentales son las ya obligadas en estos casos: D. T. Suzuki y Alan W. Watts, pero en el fondo de esta obra alienta, más allá de estos autores, una nostalgia de la cultura

oriental que es más bien la certeza de la quiebra de la nuestra propia; por otra parte, y además de las secciones expositiva y antológica a las que hemos aludido, incluye la obra una tercera en la que son examinadas muy someramente las diversas manifestaciones del zen como principio de civilización, presente tanto en la forma de disponer flores en un jarrón o preparar el té cuanto en el breve *haikú* o en el montaje *No.*

El taoísmo proporcionó al zen uno de sus supuestos básicos al poner lo inaprehensible —el *Tao*— como fundamento de lo real; nada más extraño al pensamiento occidental: la *idea* es lo captable, lo que puede ser dominado y reproducido, pero el Tao no se esfuma en la nebulosa de lo inabarcable, bien al contrario es lo más común y cotidiano, el murmullo de un arroyo —dice la sentencia taoísta— permite acceder a él; esta aparente paradoja estará en el comienzo del zen: lo más común es inaprehensible, lo más hondo de la experiencia no puede ser expresado. La filosofía occidental está continuamente en busca de la expresión conceptual correcta, es verbal y hasta verbosa, nunca ha terminado de decirlo todo; por el contrario, el taoísmo, como más tarde el zen, es una filosofía del silencio o más bien una disciplina del silencio, ejercicio de pudor y contención del pensar: «El que sabe no habla, el que habla no sabe», dice Lao-Tszé. Nosotros hemos exaltado el estado de autoconciencia, la firme y esforzada actividad de producción y reproducción de sí; las filosofías orientales han pretendido lo contrario: no la tensión del recuerdo, sino el abandono en el olvido. Uno de los aspectos más interesantes del libro de M. Antolín y A. Embid es el haber puesto de manifiesto el surgimiento del zen a partir de la tradición filosófica occidental y, particularmente, a partir del pensamiento chino: budismo mahayana y taoísmo; de aquél tomará el zen una única enseñanza fundamental: lo que verdaderamente importa no es objeto de docencia ni puede ser mostrado; el *buda* es el hombre perfecto, pero nadie puede enseñar a otro a ser *buda*..., en primer término porque ese otro nunca ha dejado de serlo. Doctrinas de silencio y de pudor, mudas enseñanzas de la soledad, los predecesores de la corriente zen no favorecen la aparición de escuelas o academias ni desarrollan cuerpos de doctrina definitivos y dogmáticos.

Fiel a sus orígenes, el zen aparece en la forma de una verdadera técnica antiparanoica; su misión consiste en suscitar el sentimiento de una carencia, de una falta de ser, para suprimirlo rápidamente; la escisión que establece el zen entre una vida inmediata, falsa, y otra verdadera, logro posible al sabio, no supone —como en las religiones

occidentales— la aceptación de un más allá ultramundano: para el maestro zen, como para el Mefistófeles de Marlowe, este mundo es el lugar del cielo y del infierno; el sabio zen no lo es por estar en posesión de cualesquiera conocimientos, sino por vivir bien y saber vivir bien. Al igual que el taoísmo, es el zen, más que un dominio *del* lenguaje, un dominio *sobre* el lenguaje: más que aprender a formular respuestas, hay que ser capaz de abstenerse de hacerlas; a la insistente inquisición del discípulo, el maestro zen responde una y otra vez con la ironía, y el *noli foras* al que compele no es una intimidad espiritual que daría respuesta al menesteroso investigador, sino una carcajada impía y despiadada ante su pregunta; el camino del saber no es el camino de la palabra, sino el estado de lo sin-palabras, de lo inexpresable que accede al lenguaje en la renuncia a la palabra; para todo sabio zen valen las palabras con que Hakuín describe el fin de su propio camino como discípulo: «Cuando volví en mí, supe que yo mismo era mi propio maestro» (cit. p. 125). El *koan* zen —ese «documento que cada hombre trae a este mundo al nacer y que trata de descifrar antes de morir» (p. 151)— es ese acertijo que el espíritu inconsciente pone en sí mismo para hacer posible el estupor interrogativo de que surgirá la conciencia y cuya supresión arrojará al ser individualizado ya por el saber de sí en la ola sin fin del universo.— *SANTIAGO G. NORIEGA (Sancho Dávila, 13. MADRID-2).*

ANTONIO HEREDIA-SORIANO: *La filosofía «oficial» en la España del siglo XIX. 1800-1833.* Biblioteca de la Ciudad de Dios, 18, Real Monasterio de El Escorial, S. A., 1972, 108 pp.

La historiografía actual se desenvuelve y progresa por el esfuerzo de muchos. Lo decía García de Valdeavellano en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, al caracterizar la investigación científica como «tradición, fuego que unos encienden y otros matienen vivo, esfuerzo sostenido de grandes y de pequeños investigadores, porfiado empeño de muchos que no desdeña ninguna obra, ninguna aportación...» Y se verifica a través de distintos géneros historiográficos; la recensión o la reseña es uno de ellos, por cierto menor. Pero conviene tener claro su sentido, que no es simplemente tributo de amistades o expresiones interesadas ni tampoco ferocidad y acrimonias, mal avenidas con la serenidad de juicio del historiador.

He escrito varias reseñas o recensiones en los últimos años y no puedo dejar de plantearme cuál debiera ser su sentido y utilidad.

No pueden —no deben— reducirse a aquel menguado papel en el campo de la historiografía. Cabe pedir su desaparición, si no cumplen función más honrosa. Para mí, pueden y deben cumplirla.

Dos son, a mi entender, las finalidades esenciales de la recensión: describir y valorar la obra que se comenta. La producción historiográfica se ha hecho tan copiosa en el nivel actual que requiere esta facilitación mínima, a través del resumen. El lector —al menos yo— exige un repertorio de las cuestiones, de la cronología y sentido, del ámbito espacial comprendido por el libro... Una descripción, lo más amplia posible, de las noticias contenidas en las páginas que leyó por mí, para poder decidir —con toda reserva— si puede interesar el trabajo en los temas de que me ocupo o para completar mis esquemas generales de la historia. En segundo término, ciertas apreciaciones —sin acrimonia ni vanos elogios— para hacer ver algunas perspectivas soslayadas u omitidas, algunas zonas cercanas, algunas posibilidades...

Entiéndase bien: la reseña del libro acrítico, exenta de valor para la historia, más vale no hacerla. No parece de interés su difusión ni tampoco hostigar al autor —posiblemente no es historiador—, pues resulta innecesario. Cualquier historiador, ojeando ese trabajo mal hecho, percibe inmediatamente su inutilidad, incluso extraerá algún dato o idea que comprobará después con cuidado. Todo trabajo histórico —con la limitación aludida— siempre significa una aportación. Hurgar diminutamente en sus fallos, a nada conduce. Quien se interesa por un tema sabe juzgar bien las páginas relacionadas con el mismo. No es menester indicarle errores o deslices, más bien aciertos, más bien los aspectos más positivos del libro que le sirvan de guía y acercamiento hacia él. Invitación hacia las novedades y aportaciones de las páginas comentadas.

Y también tengo por costumbre —cosa personal, desde luego— recoger y alumbrar en cada reseña alguna idea propia, algún dato complementario. Hoy le ha correspondido al sentido y utilidad de este género historiográfico.

El librito o fascículo de Antonio Heredia Soriano nos trae un cúmulo de noticias y de ideas sobre la filosofía del siglo XIX, durante su primer tercio. Ultimos del reinado de Carlos IV y, completo, el de Fernando VII. Incluso, en su inicio, una semblanza y defensa del filósofo y gran español Nicolás Salmerón y Alonso, que pertenece a época posterior, cuando el escolasticismo había sido superado por el eclecticismo-sensismo y Krause se había asentado en España. Salmerón y la pedagogía española en su historia y en la realidad de su tiempo. Salmerón fustigador de la enseñanza en los años sesenta de

la pasada centuria. Salmerón propugnador de la libertad para la ciencia. Salmerón con sus fuertes tonos anticlericales y la fuerza de su palabra, para la reforma y mejora de la educación en España. «Convenía a los fines de la reacción acusar de perniciosas y corruptoras las nuevas ideas que iluminan el horizonte del pensamiento; importando poco, por lo demás, que sean ignoradas esas doctrinas, desconocidas esas ideas por las personas que con el peso de su autoridad las condenan y proscriben. Las gentes que con los intereses de la religión se escudan, no necesitan, por lo visto, considerar si es o no moral combatir como perversa una ciencia que no conocen, y anatematizan a los que la profesan como enemigos del orden y de la sociedad. Bástales, sin duda, saber *por referencia* que las conclusiones de sus doctrinas son contrarias a las afirmaciones propias, para que sin tomarse el trabajo de inquirir dónde está la verdad, condenan...» Hermoso clamor de nuestro filósofo, de quien el autor se muestra parcial, cosa que conviene un tanto, cuando los *Heterodoxos,* de Menéndez Pelayo, sigue siendo oráculo de la filosofía del pretérito. A su estudio ha dedicado Heredia Soriano su tesis doctoral.

Después dos partes más: una, destinada a los estudios de filosofía a través de los planes de las universidades; otra, el análisis de los libros de texto que entonces corrían para enseñanza de la juventud. En esta última, creo, se halla su mejor y más lograda aportación.

Respecto de los planes de estudio en las universidades, podría hacerle algunas observaciones menores, pero fiel a los principios, lo dejaré. Quien los quiera, puede recurrir a mi artículo «La enseñanza del derecho y la legislación sobre universidades durante el reinado de Fernando VII», *Anuario de Historia del derecho español,* XXXVIII (1968), o, en colaboración con mi hermano —que por su parte ha estudiado la enseñanza de la medicina en el XIX—, la publicación del informe de 15 de septiembre de 1820 en *Medicina Española,* LX (1968).

Su tercera parte puede ser muy útil. Se adentra en los textos escolásticos utilizados en el XIX para darnos cuenta cabal de su significado. Las *Institutiones Philosophicae,* del francés Jacquier, que dominaría nuestras universidades durante más de medio siglo, versión moderna —en 1754— de la *philosophia perennis.* Su voluntad de reforma quedó —valora el autor— en mera intención, pues era imposible introducir en el cuerpo antiguo las novedades radicales que se iban gestando en el correr de los tiempos. Lleno de tendencias moralizantes, de reglas de vida, ensambla la filosofía con una revelación previamente conocida, a la que —en último término— desemboca. El autor, filósofo e historiador a un tiempo, aprovecha

la descripción de esta obra para plantear algunas cuestiones filosóficas del momento. Citas de filósofos actuales buscan una valoración del libro de Jacquier desde el presente, pero también el análisis del pasado y de las páginas de aquellas viejas *Institutiones* se logra.

Y así describe la *Summa Philosophica* de Roselli, más colmada de cuestiones inútiles, menos ecléctica y más volcada hacia el tomismo, menos tolerancia hacia la física experimental de los Torriceli, los Galileo, Newton, etc. La obra de Baldinoti *Arte de dirigir el entendimiento en la investigación de la verdad o lógica,* la de Heineccio sobre derecho natural y de gentes —a que alude y no cree oportuno analizar—, las *Institutionum elementarium Philosophia...*, terminan la obra. Una bibliografía pone colofón a estas páginas, que interesan al historiador de la filosofía, al historiador de la enseñanza y al historiador en general que pretenda entender el mundo de las ideas y los hombres en el primer tercio del ochocientos.—*MARIANO PESET (Instituto Arnáu de Vilanova, C. S. I. C. Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14).*

CARLOS M. FERNANDEZ-SHAW: *Presencia española en los Estados Unidos*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1972.

La sorpresa ante lo desconocido o sólo muy imperfectamente conocido es la primera impresión que deja este denido y atentísimo estudio de Fernández-Shaw. Todos sabemos, poco más o menos, que el primer occidental que pisó el territorio de los Estados Unidos con intención de establecerse allí fue el español Ponce de León en 1513; que el primer europeo que lo recorrió de Oriente a Occidente, a pie y sin armas, con pisadas dolorosas y sangrientas, fue el español Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que nos dejó el recuerdo de esta hazaña, de sus prodigios, infortunios y maravillas, en el libro de los *Naufragios;* que San Agustín, la ciudad norteamericana más antigua, la fundó Menéndez de Avilés en 1565, etc. También sabemos que, con esta rara pertinacia que tiene lo español para sobrevivir y mantenerse aun en las circunstancias más adversas, la lengua, costumbres y vestigios españoles persisten en muchos estados de América del Norte entre millones de hombres y en muy extensos territorios. Pero sólo después de leída esta obra nos damos cuenta de hasta qué punto es hispánica la nación más poderosa de la Tierra y de cómo los españoles también tenemos nuestras *bases* dentro de los

Estados Unidos, como en los años anteriores a 1970 las tuvieron los norteamericanos en España, aunque ya —como puntualiza Fernández-Shaw en su introducción (p. 23)— no existen *bases de utilización conjunta*, ni cesión ni arriendo de ellas, sino presencia consentida de un socio en la común empresa defensiva.

Con una labor paciente y concienzuda, el autor ha reunido un arsenal de datos, nombres, hechos y testimonios que demuestran la hispanidad —en gran parte— de los Estados Unidos en su origen y en su naturaleza actual. Se nota que a su erudición y experiencia (porque no todo está sacado de los libros y archivos, sino en gran parte de sus viajes y estancias en el país) más bien le sobran citas y testimonios que prudentemente cercena para no hacer fatigosa la lectura, como lo consigue, pues la obra se lee con facilidad. Contribuye a esto el orden con que se dispone la materia, la elección de citas, de forma que ninguna es vulgar, sino todas significativas y algunas, o muchas de ellas, sobresalientes por su fuerza demostrativa o por la curiosidad y rareza de las noticias que aportan. Recordemos, entre otros muchos testimonios, el de Walt Whitman en 1883, en que confiesa que los norteamericanos, dejándose llevar de sus maestros e historiadores, han creído, generalmente, que su nación fue moldeada únicamente por Gran Bretaña. Pero añade: «Para componer la identidad americana del futuro, el carácter español ha de suministrar varios ingredientes más necesarios. Ningún linaje proporciona una histórica mirada restropectiva más grande en religiosidad y lealtad por su patriotismo, valor, dignidad, gravedad y honor...» Parecidas y aún más rotundas palabras escribió el historiador Charles F. Lummis.

Como muestra de las muchas curiosidades que ofrece este libro, recordemos (p. 132) lo que se dice de Point Breeze (en Nueva Jersey) como residencia del intruso y destronado José Bonaparte, el impopular «Pepe Botella» de nuestro pueblo, y centro de sus conjuras y conspiraciones fracasadas contra el Imperio español. Lo que demuestra que, aparte de su ilegitimidad y usurpación, el pueblo español advirtió que «Pepe Botella» jamás había de identificarse con él. Felipe V vino también de Francia, pero, además de sus legítimos derechos y de ser el sucesor designado en el testamento de Carlos II, el pueblo notó en seguida que era capaz de comunicarse y compenetrarse con él. Observaba Tormo con agudeza que, en el cuadro de Claudio Coello *La adoración de la Sagrada Forma*, Carlos II y los grandes de la Corte aparecen vestidos a la moda francesa, que era universal a fines del siglo XVII. En cambio, en los retratos que se conservan de Felipe V desde que empezó a reinar en España,

el rey viste siempre conforme a la tradicional usanza española, como en tiempo de Felipe IV.

La investigación de Fernández-Shaw sobre las huellas españolas en la historia, la geografía y la vida de los Estados Unidos abarca todos los hechos y manifestaciones, desde los más notorios e importantes, como la guerra de la Independencia, hasta los más menudos, como los vestigios de españolidad en los escudos, banderas y emblemas de los diversos estados. Así nos enteramos de que la bandera de Alabama, blanca y con la roja cruz de San Andrés sobre ella, es un recuerdo de los estandartes españoles en los que campeaban las aspas de Borgoña que sobreviven entre nosotros como emblema de la Tradición. Los castillos y leones, las franjas de color rojo y gualdo, la carabela del Descubrimiento, también se distinguen en las enseñas de diversos estados.

En la búsqueda de estas que pudieran parecer menudencias, el autor procede como quien recoge preciosas reliquias, por muy pequeñas que sean. Porque —hora es ya de decirlo— lo que da vida y animación a este libro, que pudiera haberse convertido en otras manos en un recuento monótono de datos y observaciones, aunque útiles, es el ímpetu juvenil, el simpático y encendido amor a la patria con que todo se menciona; la generosa y noble pasión española de su autor, en cuyo linaje se sintetizan las dos principales culturas norteamericanas, pero donde precede y prevalece el *Fernández* hispano sobre el *Shaw* anglosajón.

Es indudable que entre los hispanistas norteamericanos y entre los no hispanistas —con tal que sean serios y sinceros historiadores— ha de pesar mucho en lo futuro la sólida argumentación de este libro a la hora de valorar esos *ingredientes,* de que hablaba Walt Whitman, que componen la nación norteamericana. Estado por estado, desde Nuevo Méjico hasta Alaska, desde Florida hasta Maine, nos enteramos de que apenas hay ninguno donde no haya huellas españolas, y, ciertamente, nada desdeñables. De que Nueva Inglaterra, y en ella los estados más anglosajones, fueron, antes de que allá llegasen los «peregrinos», las «tierras de Gómez», descubiertas y visitadas por Esteban Gómez, piloto del emperador Carlos I. De que no solamente California y sus famosas misiones, sino las más apartadas regiones, fueron evangelizadas por españoles y regadas con la sangre de sus mártires, como fray Luis Cáncer en la bahía de Tampa; fray Juan de Padilla, atravesado de flechas mientras oraba de rodillas por la conversión de sus verdugos; el franciscano Francisco Garcés, y otros muchos. De que nuestras armas, por mar y por tierra, obtuvieran sobre los ingleses victorias señaladísimas,

como las de Gálvez y Leiba a fines del siglo XVIII, lo que demuestra la potencia militar de España aún en aquella época. Finalmente, de que la presencia española en casi todo el territorio actual de los Estados Unidos fue espléndida y digna de recordarse.

La utilidad de este libro se acrecienta con la serie de mapas que lo acompaña, general y de cada estado de la Unión, señalados en rojo los nombres de lugares relacionados con España; con los completísimos índices, geográfico y onomástico; con las listas de universidades, colegios, asociaciones, etc., donde se estudia el español o están dedicadas a lo hispánico principalmente.

Sólo queda esperar que esta vivaz presencia española en los Estados Unidos se consolide y no se pierda o desgaste con el correr del tiempo, que los norteamericanos de origen hispánico conserven sus peculiaridades y sean gobernados conforme a ellas y respetados en su lengua y costumbres. Esto, como bien sabemos y es doctrina común en nuestra filosofía política, singularmente la que se funda en la tradición, no va contra la unidad de la patria, sino que la robustece dentro de la variedad. De esta manera, una considerable parte de los Estados Unidos puede enorgullecerse al mismo tiempo de su ciudadanía norteamericana y de seguir perteneciendo a la hispanidad.

Finalmente, ha de añadirse que al valor científico e histórico de esta obra se une el literario. Que tanto la trabazón y orden con que están dispuestos los hechos históricos y actuales como la forma de narrarlos hacen amena la lectura de tan dilatado libro, que tiene un texto, aparte de los mapas, de más de novecientas páginas. Todavía se manifiestan más estas cualidades de buen escritor en la descripción de ciudades y regiones que ha recorrido como incansable viajero. Con breves y certeras pinceladas se nos describen desde las más populosas hasta las más apartadas, como Nevada y Utah, cuyas tierras de diversos colores —verde oscuro, rojo, blanquecino, amarillo o rosa— han quedado grabadas en su retina, y nos transmite con la misma exactitud que el dato preciso de la fecha, nombre y acontecimiento en que se funda la historia.—*JAIME DE ECHÁNOVE GUZMAN (Museo Español de Arte Contemporáneo. MADRID).*

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *Un oficio del siglo XX.* Biblioteca Breve. Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1973, 539 pp.

Entre los diversos tipos posibles de libros dedicados al análisis del fenómeno cinematográfico —ensayo, historia, biografía, entrevista, etc.— aquel que, generalmente, tiene menor interés es el que recopila y resume la labor de un crítico, más o menos destacado, más o menos conocido, a lo largo de sus años de actividad.

Un oficio del siglo XX, cuya primera edición fue publicada por las Ediciones R en La Habana en 1963 y que ahora ha sido reeditado tal cual más «II Moving Still», que, en realidad, son trece, un «Indice Gelardino» y un «Indice alfabético de películas comentadas y citadas», pertenece a este tipo de libros en cuanto en él se recoge y selecciona la actividad crítica desarrollada por Guillermo Cabrera Infante bajo el seudónimo de G. Cain, en las revistas cubanas *Carteles* y *Revolución* entre 1954 y 1960, pero gracias a la habilidad con que ha sido estructurado, al interés de la mayoría de las críticas que contiene y a analizar un período cinematográfico, hoy ya algo distante, consigue salvarse de la fragmentación y el desmembramiento, que son los mayores males de este tipo de obras, convirtiéndose el conjunto en un todo con entidad propia.

De igual forma que *Tres tristes tigres,* la excelente novela de Cabrera Infante, es un relato plagado de referencias más o menos directas a películas como *Lust for Life (El loco del pelo rojo,* Vicente Minnelli, 1956), en la página 95; *Moby Dick* (John Huston, 1956), en la página 123; *East of Eden (Al este del Edén,* Elia Kazan, 1956), en la página 144; *Baby Doll* (Elia Kazan, 1952), en la página 201; *The Man with the Golden Arm (El hombre del brazo de oro,* Otto Preminger, 1956), en la página 283; *Johnny Belinda (Belinda,* Jean Negulesco, 1948), en la página 295; *The Treasure of the Sierra Madre (El tesoro de Sierra Madre,* John Huston, 1948), en la página 307; *Lady in the Lake (La dama del lago,* Robert Montgomery, 1947), en la página 320; *Cat People (La mujer pantera,* Jacques Tourneur, 1942), en la página 337; *High Noon (Solo ante el peligro,* Fred Zinnemann, 1952), en la página 379, y *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), en la página 431; a productoras como la Metro-Goldwyn-Mayer, en la página 149; a actores como Abbot y Costello, en la página 393, y a realizadores como Víctor Fleming y Jean Renoir, en la página 322 (*), *Un oficio del siglo XX* es un conjunto de comentarios sobre películas estructuradas como una novela.

(*) Las páginas corresponden a la primera edición. Biblioteca Breve, Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1965.

La estructura del libro se sustenta en los tres amplios artículos, *Retrato del crítico cuando Caín,* impreso en las páginas azules y situado al comienzo; *Manuscrito encontrado en una botella... de leche,* impreso sobre papel amarillo y colocado en el centro, y *Requiem por un «alter ego»,* publicado en papel rosa y puesto al final, en que Cabrera Infante comenta el nacimiento, la vida, las manías y la desaparición de su *alter ego* G. Cain, que se prolonga en las pequeñas gacetillas que, dividiendo el texto en algo similar a capítulos, jalonan el volumen puntualizando el trabajo de G. Cain, siempre dentro del tono alocado, desenfadado y cubano que caracteriza la brillante prosa de Cabrera Infante.

Con un estilo propio, consistente en relatar el argumento de la película de una forma concisa y clara, extendiéndose en ciertas ocasiones sobre las escenas más destacadas, dando una amplia información sobre la personalidad del director, la obra en que se basa, los rasgos de los intérpretes o algunas características de su producción, G. Cain construye un acertado panorama de lo que fue el período cinematográfico 1954-1960, que, por el espacio temporal que hoy nos separa de él, ha adquirido una cierta lejanía que le da un tono especial en el recuerdo.

Pero lo que más asombra es que el juicio cinematográfico de G. Cain, que en su calidad de *alter ego* de un novelista, como normalmente y no se sabe por qué razones sucede siempre en estos casos, se debía encontrar viciado por el aspecto literario del cine y tener una especial dificultad para valorar sus aspectos puramente cinematográficos, es acertado, aunque a veces se entusiasme demasiado por algunos productos europeos, desde el peor academicismo francés, a través de sus desmesurados elogios a obras tan mediocres como *Les grandes manouvres (Las maniobras del amor,* René Clair, 1955), *Monsieur Ripois* (René Clement, 1954) y *Gervaise* (René Clement, 1956), a la falsa brillantez de la técnica inglesa a través de sus alabanzas a nulidades como *The Red Shoes (Las zapatillas rojas,* Michael y Emeric Pressburger, 1947) y *The Horse's Mouth (Un genio anda suelto,* Ronald Neame, 1958), pasando por el exotismo de ciertos productos a través de su amor hacia *To koritsi me ta maura* (Michael Cacoyannis, 1956), *Celui qui doit mourir (El que debe morir,* Jules Dassin, 1957) y *Sorok Pervyj* (Gregorij Chujrai, 1956), y los primeros brillos de la *nouvelle vague,* cayendo en la alabanza de productos espúreos como *Et Dieu créa la femme (Y... Dios creó la mujer,* Roger Vadim, 1956) y *Saint-on jamais?* (Roger Vadim, 1957); ciertas superproducciones, *Aound the World in 80 Days (La vuelta al mundo en ochenta*

días, Michael Anderson, 1956), la falsa trascendentabilidad de la ciencia-ficción, *On the Beach (La hora final,* Stanley Kramer, 1959) y el tono de denuncia de algunas pretendidas obras sociales, *Twelve Angry Men (Doce hombres sin piedad,* Sidney Lumet, 1957); mientras se demuestra incapacitado para advertir los encantos de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *Mat* (Marc Donskoi, 1956). Pero estos pequeños errores de juicio, por otro lado muy propios de la época, nada cuentan junto a una serie de impecables comentarios, entre los que destacan los dedicados a *La strada (Federico Fellini,* 1954), *Moby Dick, Baby Doll, The Bachelor Party (La noche de los maridos,* Delbert Mann, 1957), *Un condamné à mort s'est échappé (Un condenado a muerte se ha escapado,* Robert Bresson, 1956), *The Old Man and the Sea* (John Sturges, 1958), *Río Bravo* (Howard Hawks, 1958) y *Vértigo (De entre los muertos,* Alfred Hitchcock, 1958). Así como el haber sabido apreciar en su momento obras que para la generalidad de los comentaristas pasaron desapercibidas, como *A Star is Born* (George Cukor, 1954), *Invasion of the Body Snatchers* (Donald Siegel, 1956), *Casque d'or (París, bajos fondos,* Jacques Becquer, 1951), *The Killing (Atraco perfecto,* Stanley Kubrick, 1956), *Funny Face (Una cara con ángel,* Stanley Donen, 1956), *Bonjour Tristesse (Buenos días, tristeza,* Otto Preminger, 1957), *Wind Across the Everglades* (Nicholas Ray, 1958), *Anatomy of a Murder (Anatomía de un asesinato,* Otto Preminger, 1959), etc.

Por último, sólo cabría reprochar al «cronista», tal y como se autodenomina G. Cain en los comentarios de *Carteles,* que, en el transcurso de los años, fuera tomando demasiado en serio su labor y, frente a la frescura de la primera parte de la obra, la segunda resulte mucho menos atractiva; a Cabrera Infante el no haber seleccionado ninguno de los comentarios que, seguramente, escribió su Mr. Hyde particular sobre el cine cubano posrrevolucionario y haber dejado de anotar su última aparición, como guionista de una película inglesa de segunda fila dirigida por Joe Massot en 1967; y a los editores que, en lugar de encargar la confección del «Indice alfabético de películas comentadas y citadas» a Joaquín Romaguera, que, por otro lado, ha realizado una difícil labor de investigación digna del mejor elogio, se la debían haber adjudicado al propio Cabrera Infante que, dado su amor por las listas y los juegos de palabras, del que es buena prueba el «Indice Gelardino», y aprovechando los muy diversos títulos que en los distintos países tiene una misma película, habría podido llegar a unos resultados verdaderamente espléndidos.—*A. M. T.*

NORMAN MAILER: *Maidstone.* Colección Arte. Serie Cine. Editorial Fundamentos, Madrid, 1973, 231 pp.

Dada la fragilidad de la memoria humana, la dificultad existente para poder ver una determinada película en un momento cualquiera y la especial deleitación que el aficionado al cine encuentra en volver a ver una película que le gusta, desde hace unos años se han comenzado a editar los guiones, ampliamente ilustrados, de aquellas películas más representativas, como simple recordatorio de aquello que, en el momento deseado, no se podía volver a ver.

En nuestro país la publicación de guiones en forma de libro —anteriormente estaba relegada al campo de las revistas cinematográficas, *Temas de Cine* y *Nuestro Cine* especialmente— es bastante reciente, dado que la primera edición de este tipo es la de *El año pasado en Marienbad* realizada en 1961 por Seix Barral, y normalmente tiene unas características muy especiales, al no haberse autorizado la exhibición de la película en el país, que hacen que el guión en lugar de recordatorio se convierta en forma indirecta de conocimiento de ella. Este hecho, dado que, salvo en muy contadas ocasiones, el guión cinematográfico no constituye un nuevo género literario, sino un simple borrador de lo que luego será la película, especialmente cuando lo publicado se reduce a una trasposición directa de su contenido, muestra claramente el absurdo que supone la publicación de guiones de películas desconocidas por el lector.

Con la publicación de *Maidstone*, guión del tercer largometraje producido, interpretado y dirigido por Norman Mailer, esta cuestión cobra nueva actualidad dado que la película nunca ha sido exhibida públicamente en nuestro país, ni posiblemente lo será nunca, que Norman Mailer es únicamente conocido en su faceta de escritor y que, por la excelente construcción del libro y al no dar el editor ninguna noticia sobre la personalidad cinematográfica de Mailer, puede considerarse como una nueva novela suya.

Porque si *The Naked and the Dead, Barbary Shore, The Deer Park, An American Dream, Advertisements for Myself, The Presidential Papers, Canibals and Christians, Why are we in Vietnam?, Armies of the Nihgt,* sus principales narraciones, pueden ser fácilmente conocidas, porque la mayoría han sido traducidas al castellano, resulta extremadamente difícil haber visto *Wild 90* (1967), *Beyond the Law* (1968) y *Maidstone* (1969), pues, debido a sus escasos rendimientos económicos, fuera de Estados Unidos tan sólo han hecho esporádicas

apariciones en festivales cinematográficos, o, incluso, también por su mínima difusión, tener noticia de ellas.

El interés del libro titulado *Maidstone* reside no en dar una idea sobre la película, ya que debido a su carencia de estructura dramática y a su peculiar realización esto resulta imposible, tal como se indica en la nota de la página 33 —«Digamos que el guión es, por lo menos en un 99 por 100, fiel al filme»—, sino en explicar de forma minuciosa la particular concepción del cine que tiene su autor y en describir con extrema perfección los métodos que emplea para ponerlos en práctica, al tiempo que consigue salvar la barrera existente en cualquier guión y no sólo llega a formar un todo coherente, sino que incluso tiene un determinado valor literario en sí mismo.

El libro se divide en tres partes claramente diferenciadas: «Un informe vario sobre la filmación de *Maidstone*», «*Maidstone*» y «Un curso de realización cinematográfica». En la primera se entremezclan una serie de reportajes, escritos en tercera persona y en pasado, atribuidos a tres conocidos periodistas norteamericanos, sobre el rodaje de la película. En la segunda se hace, como indica la nota de la página 33, «una transcripción del filme una vez terminado», o sea una reproducción de los diálogos con la intercalación de una línea explicativa, escrita en presente y en primera persona del plural, que hace inteligible el total, teniendo en cuenta, como se indica en la advertencia de la página 29, que «este es un guión en el que el diálogo es menos importante que el color de la fotografía, la expresión de los rostros, el movimiento de las secuencias, y el sonido de las voces y de la música ocasional». Y en la tercera, narrada en tercera persona del singular y en pasado, expone sus ideas sobre la literatura, el cine y el teatro para pasar, a continuación, a explicar la forma empleada para poner en pie sus teorías.

Teniendo en cuenta que Mailer pretende: «probar que es posible hacer una película bella, elegante, resonante, conmovedora, evocadora, con los métodos del *cinema verité* y en cuatro días. Si conseguimos hacerlo, un montón de gente de Hollywood va a suicidarse» (página 12); que el argumento de la película va a tratar «sobre un famoso director cinematográfico —Norman T. Kingsley— que ha venido a la punta de este Long Island para buscar ostensiblemente escenarios para su próximo filme...» «Y esta película dentro de la película va a ser una parodia sexual de *Belle de Jour,* esta vez con una casa de citas masculina, a la que vienen mujeres» (p. 12). Pero, además, el director quiere ser Presidente y hay una organización policíaca, PAX, C, que no se sabe si está a su favor o en contra, y una cons-

piración para eliminarle; y que «habrá, simultáneamente, varias cámaras en distintas zonas, de modo que nadie (dice Mailer) —incluido yo mismo— podrá saber todo lo que está pasando» (p. 15). «La mayoría de las películas se hacen como producto de una empresa comercial... Pero lo nuestro ha consistido en hacer un filme como si fuese una operación militar... Es como tomar una ciudad determinada; uno se lanza, suceden toda clase de contingencias imprevisibles, y uno las rodea o las atraviesa o pasa por debajo de ellas» (p. 143); así como que lo que la película pretende es una especulación sobre la realidad: «No podéis decir que esto de ahora sea real, lo que estamos haciendo; no podéis decir que lo que estuvimos haciendo ayer por la noche fuese real; lo único que podéis decir es que la realidad existe de algún modo en la extraordinaria tensión que hay entre estos dos extremos de una realidad» (p. 164), «Pues lo real no es lo real, del mismo modo que la realidad de lo psicológicamente real (es decir toda esa enorme suma de proyectos y mentiras que creemos que son la verdad, y actúan sobre nosotros como la verdad) es menos real que la realidad de los hechos cotidianos casuales que reconstruimos en nuestros sueños y en nuestros deseos» (p. 165); y que el resultado obtenido, en esta semana de rodaje a principios del verano de 1968 en East Hampton, Nueva York, que originalmente se llamaba *Maidstone,* fueron cuarenta y cinco horas de película que, a lo largo de casi dos años de montaje, quedaron convertidas en una película de casi tres horas de duración; no puede dudarse que el volumen titulado *Maidstone* tiene un gran interés pero que, para su total comprensión, se hace necesaria la visión de la película del mismo título.
AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4.)

VISITAR A LOS HAMBRIENTOS

En *El Banquete* Platón nos recuerda que los dioses crearon al hombre con figura esférica, integrando así los dos cuerpos y los dos sexos. El Viejo Testamento, ayudado de una manzana, contradice a Platón, pero la polémica ya está en marcha y la discordia crece: en su *Tratado de las religiones* Eliade proporciona el dato de que también los chinos —y asimismo otros pueblos, como el iraní y el australiano— imaginaron y adoraron la deidad andrógina. Esfera, fusión sexual, origen de la vida: son figuras —geométricas o poéticas—

aproximadas, y quién sabe si equivalentes. Así parece entenderlo el *Libro de Baruk,* en donde se lee: «El deseo amoroso y su satisfacción, tal es la clave del origen del mundo.» No es, pues descabellado el pensar que a la esfera, a la manzana o al andrógino sucedió, entre otras modalidades de ayuntamiento, la prostitución. Prostitutas, rameras, mujerzuelas, hijas de la noche, furcias, meretrices, hetairas, putas, pendonas, zorras, mujeres de la vida, pindongas, barraganas, pirujas... Con estos y muchos otros vocablos prestigiosos ha nombrado nuestro pródigo idioma a esas mujeres antiquísimas. Se dice que la prostitución comienza en la Mesopotamia y se extiende por el Cercano Oriente hacia el año 2300 antes de Jesucristo. Los helenistas, unos con entusiasmo, otros con prisa púdica, localizan la primera casa pública en Atenas hacia el año 600 antes de nuestra era. Dos centurias después la prostitución conoce su época dorada gracias a una impar tolerancia y a algunas putas inmortales: Lais, Aspasia, Phriné... En seguida llega a los templos de Corinto, y tres siglos más tarde llena de placer a la ciudad del Tíber. Cincuenta años después Alejandría es famosa en el Mediterráneo por el estilo cosmopolita de sus abundantes busconas. En tiempos de Trajano, Roma contabiliza 32.000 rameras. Los cristianos de entonces encuentran enojosa tal abundancia, fundando así la prehistoria de un combate no contra la miseria sino contra el placer, combate que los más cejijuntos de sus descendientes no omitirán jamás. En el siglo noveno Carlos el Grande articula en Alemania una severa legislación dirigida no sólo contra las rameras sino también contra los alcahuetes. 1161 es la Estrella del Norte en el firmamento de la prostitución: Enrique II recomienda en Londres la apertura de la primera mancebía, y en seguida brotan burdeles en Venecia y en Avignon. En el territorio francés su fuerza es tanta por entonces que un rey al que los libros denominan San Luis se ve forzado a autorizar la existencia de los burdeles tras varios intentos —estrepitosamente fracasados— de suprimirlos. En el siglo XIV, en las ciudades mediterráneas los visitantes principales eran alojados en los burdeles: prostitución, comodidad, pompa y cortesía eran así rimadamente unidos. Se calcula en dos millares a las rameras que asistieron en 1414 al famoso concilio de Constanza. Pero en el siglo XVI, Carlos V, intempestivo y ecuménico, firma una orden que prohíbe la prostitución en todo el territorio del imperio y ordena para los alcahuetes el destierro a la Carolina (no logré averiguar por qué a la Carolina). Un siglo después Francia emociona a las rameras creando para ellas un asilo y las ofende inaugurando un nefasto reformatorio. Esa ofensa sería

corroborada dos décadas más tarde: Luis XIV castiga a los alcahuetes con la amputación de la nariz o las orejas; tan enigmática virtud debió hacer pensar a aquellos miserables profesionales en una venganza consistente en mutilación más pudenda. Luego, la desgracia se cebará en ese viejo oficio: en 1846 la ley abolicionista aplastará a las rameras en Inglaterra, y en seguida se abate sobre Noruega, el cantón de Zurich, Dinamarca y la joven Unión Soviética, en donde, además de cerrar y precintar las mancebías, se las denominará con este horrendo y cursi nombre: antros de vicio. El realismo socialista tiene su origen en ese atroz bautismo. La calamidad es un animal insaciable.

No soy el primer escritor que habla con ternura de las rameras. Mario Vargas Llosa, tampoco. Antes que nosotros, quizá ningún escritor honesto haya omitido su opinión sobre este viejo pleito en el que se entreveran la miseria, la injusticia, la intolerancia, la hipocresía, la compasión, la gonorrea —y también el placer. Muchos de esos artistas nos enseñaron a cuestionar e incluso a combatir *las causas* de la prostitución, pero nunca ofendieron a una puta. Tal vez —no estoy seguro— no sea infantil soñar con una época en que las vendedoras de placer y de compañía no serán necesarias. Pero entretanto conviene no ignorar que las oficiantes de ese antiguo quehacer merecieron la gratitud de muchos de nuestros maestros. Al pensar en Cervantes, ¿quién sería tan reprimido como para no recordar a Maritornes? Unicamente con la creación de un solo personaje, Dostoiewski se hubiera hecho famoso, a condición de que ese personaje fuese Nastacha Filipovna. En un pasaje ejemplar de uno de sus pedagógicos libros, Henry Miller rememora orgulloso: «Allí, en aquel barrio, yo tuve mi primer blenorragia.» Gabriel García Márquez vivió durante un tiempo en una casa de golfas mejicanas. Onetti todavía sueña regentar un burdel. Sartre dedicó una pieza teatral a un negro y una prostituta. Solana las pintaba, escribía sobre sus costumbres y, además, se acostaba con ellas periódicamente. «¡Hetairas y poetas somos hermanos!», aseguraba Manuel Machado con rítmico, triunfal e incestuoso atolondramiento. Baudelaire, Bécquer, no desconocieron la sífilis. Sin ambicionar tanto, yo sospecho que todos los artistas tenemos una deuda pendiente con estas aurorales mujeres. Para, entre otros propósitos, mitigar esa deuda, Vargas Llosa ha compuesto un libro conmovedor, divertido y hermoso. Se llama *Pantaleón y las visitadoras* (*).

(*) Seix Barral, Barcelona, 1973.

En unas declaraciones a R. Cano Caviria, Vargas Llosa señaló que *Pantaleón y las visitoras* es una fabulación basada en una historia real sucedida en el Alto Marañón, en Perú. Parece que la inmisericorde continencia castrense, exarcebada por el clima, invitaba a muchos soldados a ocupar su día libre en la práctica de esa forma descortés del amor a la que llamamos violación. Informa Vargas Llosa de que el Ejército peruano, «en vista de que el problema había adquirido grandes proporciones, había dado instrucciones precisas para tratar de contener de alguna manera la impetuosidad sexual de los soldados (...) Para resolver el problema se había montado el "servicio de las visitadoras"». *Pantaleón y las visitadoras* es una espléndida farsa sobre aquel Servicio. Una farsa en cuyos primeros capítulos asoman las providenciales rameras, que lenta e inexorablemente se van adueñando del libro y de Mario Vargas Llosa y del lector. Se apoderan, incluso y sobre todo, del capitán Pantoja, un hombre celoso del deber, y de apariencia fría e incluso letal, pero que no tardará en efectuar personalmente el examen de aptitudes de todas las candidatas a la visitación, diligencia que hará que su querida, la Brasileña, le reprenda admirada: «¿Sabes que te puedes volver tuberculoso tanto jugar bolero?». Pantoja, eficiente, incontenible, organiza el Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPFA): redacta informes, suministra partes, contrata y examina visitadoras, realiza organigramas, se auxilia del conocimiento profesional de los alcahuetes, cuida del estricto funcionamiento del control médico, efectúa lo que podríamos llamar estudios de mercado, establece la jornada laboral del «personal femenino del Servicio», pasa noches en vela ordenando ficheros, considerando cifras, solucionando los contratiempos imprevistos. Pantoja organiza un sistema de multas disciplinarias para visitadoras y soldados. Pantoja posee una inteligencia sutil y equitativa: ordena que con la visitadora nombrada «Pechuga» sólo se permita practicar la «prestación» a los soldados de mejor comportamiento durante el mes, y que los de mayor número de castigos y amonestaciones efectúen su prestación con Sandra, «por ser la de físico más perjudicado». Pantoja ordena distribuir prestados unos folletos pornográficos entre los soldados que esperan su turno, a fin de que con esas taimadas lecturas se vayan calentando y las prestaciones alcancen su máxima velocidad. Desde su oficina, cerca del río Itaya, Pantoja envía sus visitadoras en constantes y periódicos desplazamientos y casi se adivina por entre los árboles de la Amazonía y por entre las páginas del libro un majestuoso resuello de gratitud castrense, un a manera de portentoso suspiro semental. Y de

pronto, en la página 122, alguien está dictando un documento: «La guarnición del río Santiago recibe un convoy cada semana y yo uno cada mes, punto. Si cree que los artilleros somos menos hombres que los infantes, coma, estoy dispuesto a demostrarle lo contrario, coma, capitán Pantoja.» Diecisiete páginas más tarde, el alcalde de Nauta se desvela por los derechos de sus convecinos: «Consideramos un privilegio abusivo que el Servicio de Visitadoras sea exclusividad de los cuarteles y de las bases de la Naval. Exigimos que los ciudadanos mayores de edad y con cartilla militar de los abandonados pueblos amazónicos, tengan derecho a utilizar ese Servicio, y a las mismas tarifas reducidas que los soldados.» Entre los soldados, los horrores de la continencia se apaciguan o disminuyen, pero surgen raros conflictos: en la página 151, el número Reinaldino Chube reconoce entre las visitadoras a una hermana materna suya y procede —según se lee en el informe— «a impartirle un castigo corporal felizmente de leves consecuencias, antes de ser contenido por la guardia». Son triviales contratiempos en comparación con los óptimos resultados que contabiliza el capitán Pantoja: en los dos primeros meses de funcionamiento del Servicio, con sólo cuatro visitadoras el volumen de prestaciones alcanzó a cuatro mil trescientas veinte; se agregarán visitadoras y el cuarto y quinto mes las prestaciones ascenderán a seis mil cuatrocientas ochenta; entre los meses sexto y séptimo, trece mil quinientas sesenta; y, en fin, dos meses más tarde, ya con veinte visitadoras, el número de prestaciones alcanzará la maravillosa cifra de veintiuna mil seiscientas: ni una sola prestación menos. ¿A quién podría extrañar que sólo una página después el capitán Pantoja incluya en un parte la letra del «Himno de las Visitadoras», que los soldados cantan a gritos, con la música de «La Raspa», por toda la dilatada Amazonía? Alguien se queja de que el himno se cante con una melodía foránea en vez de haber honrado «alguna canción del rico acervo folklórico patrio». Y poco después el texto del himno será modificado tras la reclamación de una parte de las Fuerzas Armadas, a quienes injustamente no se había mencionado en la letra. Susurran los bosques un lento viento de virilidad tranquilizada, se canta en las marchas el «Himno de las Visitadoras», la naturaleza peruana observa con ternura cómo sus hijos y sus hijas se asemejan a la esfera de las más antiguas teogonías, Pantoja alisa frenéticamente el infinito mantel del bienestar castrense... hasta que la página 173 nos refiere cómo Adrián Antúnez (a) Milcaras, se ha disfrazado de mujer y con el dulce nombre de Adriana pretendía yacer y retozar con los soldados, «para demostrarse a sí mismo

[dice el parte] que podía suplantar con creces a una mujer en funciones de visitadora»; es desenmascarado a tiempo. Cuatro páginas más tarde, el jefe del Cuerpo de Capellanes Castrenses, padre Godofredo Beltrán, escribe desde Iquitos: «Cumplo el penoso deber de solicitar por su intermedio mi baja inmediata del Ejército Peruano». Le es concedida. En la página 189 y según la denuncia de un locutor de radio, el Servicio cuenta para su organización y desplazamiento con una línea telefónica propia, una camioneta marca Dodge, un aparato de radio transmisor-receptor con antena propia, un hidroavión «Catalina» *número 37 llamado Dalila,* un barco de 200 toneladas que navega con el nombre de *Eva,* y un local para oficinas que no carece de aire acondicionado. En consecuencia, el multitudinario orgasmo castrense comienza a hacerse impetuoso y democrático: la página 242 indica que «todos los suboficiales de la Amazonía han firmado memoriales pidiendo que se les permita utilizar el Servicio de Visitadoras. Aquí los tiene ordenados: 172 pliegos»... Yo imagino a Phriné, Salomé, Mesalina, Cleopatra y Catalina de Rusia asistiendo con horror y locas de llanto al hundimiento del Servicio de Visitadoras, saludando con la mano por entre la distancia a esas rameras que se alejan de los cuarteles de la Amazonía y caminan hacia las sórdidas ciudades en busca de más sórdidas maneras de sobrevivir. Ni el capitán Pantoja ni el lector querrán olvidarlas.

Pantaleón y las visitadoras no es sólo un saludo conmovedor a las rameras. Es también una farsa sobre el celo, la diligencia, la eficacia. Es también una sátira formidable sobre la hipocresía. Es también un impetuoso despliegue de imaginación. Es también un ejercicio de estilo; Vargas Llosa es ya un maestro en el arte de la narración simultánea; al «dossier» de su dominio técnico agrega aquí el virtuosismo de un lenguaje documental que es, a la vez, el medio expresivo y el espía de los protagonistas que pulcramente lo redactan, curvando el meñique. *Pantaleón y las visitadoras* es también, como todos los libros de Vargas Llosa, un acto de colérica compasión. Hay un sacerdote vehemente que por propia voluntad muere crucificado por los seguidores de su propio fanatismo, y que es una de las criaturas más inolvidables del novelista. Y hay, como en otros libros de este narrador, frenéticos movimientos de masas, patéticos seísmos de gentes derramadas por la geología americana, cargando su multitudinaria soledad y su miseria colectiva, llenas de superstición, de miedo, de ira, de infortunio. Pero tal vez no sea esa agresiva misericordia lo más memorable de este libro: quizá sea más difícil olvidarse del tentacular despliegue de su humor. Existen

lo que podemos llamar virtudes eróticas en la literatura; en Mario Vargas Llosa eran ostensibles varias de esas virtudes: su gusto por la precisión y expresividad de la palabra, su sentimiento de la justicia, su constante esfuerzo creador; ahora agrega un caudaloso sentido del humor. No lo inaugura en este libro, pero sí lo acumula de una manera impetuosa. No es casual que ese caudal de humor, que es una de las fuerzas seminales del lenguaje, haya creado en este libro una vasta, conmovedora y divertida epopeya del cuerpo. Cuando Henry Miller lo lea, allá en su resplandeciente *Big Sur,* recordará hermosos instantes de su vida, sentirá gratitud por Mario Vargas Llosa, y mentalmente le mandará su bendición.—*FÉLIX GRANDE (Alenza, 8. MADRID-3).*

FICHAS DE LECTURA

EUTIMIO MARTIN y RENE PELLEN: *La litterature espagnole d'aujourd'hui.* Editions Fernand Natan, París, 1972.

El *avís au lecteur* de esta obra excelente informa que se trata, antes que nada, de un manual universitario. La precisión es verdadera y a la vez ineficaz. Porque si bien el libro es, en efecto, un manual universitario, poco o nada tiene que ver con la mayoría de los libros rutinariamente englobados bajo esta denominación. *La litterature espagnole d'aujourd'hui* es, por sobre todas las cosas, un libro actual, perfectamente vivo y polémico. Cabe discutir el valor de algunos de los textos reproducidos, pero no su absoluta representatividad. (Es obvio que muchos de ellos no han sido escogidos por ser los mejores, sino también, en varios casos, como los más reveladores o representativos.) Este carácter histórico de la antología hace que de sus páginas emerja una imagen dinámica de las letras españolas de estos últimos veinticinco años, donde los autores están confrontados con las circunstancias adversas o favorables que condicionaron su actividad y el grado de difusión alcanzado por su obra.

La extensa antología de textos va precedida de una inteligente introducción en la que los autores subdividen la época estudiada en tres etapas claramente diferenciadas: 1) 1950-1954: «Vers la naissance du réalisme»; 2) 1954-1962: «L'éclosion du réalisme sociologi-

que», y 3) 1962-1970: «Dépassement du réalisme». Este estudio preliminar concluye con unas oportunas observaciones sobre el estado actual de las letras peninsulares: «Perspectives 1970. L'Espagne vers une nouvelle identité». Esta obra puede ayudar al lector a comprender las características de una evolución que, en última instancia, quizá encuentre su razón de ser y la explicación de sus peculiaridades en ciertas circunstancias anómalas que trascienden el campo de lo específicamente literario. El libro se cierra con varios índices y una cronología destinados a facilitar la tarea de búsqueda de datos o simple información. En suma, un «manual universitario» digno de considerarse como un modelo en su género y que, por añadidura, muestra los notables progresos realizados en Francia en este sentido durante estos últimos años.—*J. C. C.*

JORGE CARRERA ANDRADE: *Misterios naturales.* Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, París, 1972.

Jorge Carrera Andrade es, junto con Jorge Enrique Adoum, quizá el mejor poeta ecuatoriano de hoy. Sus *Misterios naturales* recogen cinco libros breves ya conocidos fragmentariamente a través de diversas revistas y alguna antología. En sus páginas, Carrera Andrade pone nuevamente de manifiesto su asombroso dominio del idioma, su vocación de claridad que lo lleva, a partir de las más inextricables complejidades metafóricas, a acceder a esa difícil sencillez postulada por aquel artífice de la lengua que fue Juan Ramón Jiménez. Carrera Andrade ha sido definido alguna vez como un poeta planetario, como un legítimo cronista del universo. Un extenso poema recogido en *Misterios naturales,* el titulado «Libro del destierro», puede servir para aclarar por qué esta definición. La perspectiva del poeta parecería identificarse con ese punto exacto donde se opera la conjunción de los distintos tiempos y espacios, donde, según la observación de Julio Cortázar, «uno puede estar mirando las estrellas y al mismo tiempo verse la punta de las pestañas». Su rigor es el de un geómetra, sin que esta álgebra verbal llegue nunca a pisar el umbral de una pueril asepsia. Se trata de emociones implacablemente controladas, de una suntuosidad verbal sin concesiones a la retórica, de una obra en la que la forma puede transfigurarse en ideología y la ética asumir el carácter de un destino natural de la estética. Hace ya varias décadas un gran poeta español, Pedro Sali-

nas, saludó en Carrera Andrade a uno de los grandes creadores de Hispanoamérica. Sus *Misterios naturales* vienen ahora a constituir un último paso en la corroboración de aquella acertada profecía.—*J. C. C.*

Breve diccionario ilustrado. Tomo I, L'ange rose, Buenos Aires, 1972.

Acaba de aparecer en Buenos Aires el tomo I de una curiosa obra colectiva titulada *Breve diccionario ilustrado.* Este primer tomo contiene poemas y trabajos en prosa de Julio Miranda, Amadeo Gravino, Reni Levy y un grupo de niños cuya edad oscila entre los cuatro y los diez años; los dibujos y los grabados son obra de Miranda, Levy y un grupo rosarino de artesanos y artistas denominado DOPO. Todos los mencionados, con excepción de Miranda (cubano, nacido en La Habana en 1945), son argentinos. Este *Breve diccionario ilustrado* no es una antología, sino el resultado de un verdadero esfuerzo colectivo. Una breve noticia preliminar de Amadeo Gravino lo define como «un libro de exploración» o «un método de conocimiento». El esfuerzo aunado permite elaborar distintas variaciones sobre unos temas comunes, confrontar la diversidad de los enfoques y suministrar una perspectiva plural sobre la precaria mitología de la sociedad de consumo. El intento arroja resultados altamente positivos. Se trata de una obra llena de sugerencias fecundas e ideas originales, enormemente divertida y, pese a lo que algún lector pudiera conjeturar, escasamente contaminada de gratuidad. Pero lo fundamental es la atmósfera de insatisfacción creadora que se desprende del libro en su conjunto, su condición de verdadero «manual de exploradores», su renuncia a los estereotipos y puerilidades de más de una vanguardia sedicente y su carácter de obra genuinamente abierta a las inquietudes y preocupaciones del lector todavía no inmerso en el nirvana de los *best-sellers* y la mojiganga publicitaria.—*J. C. C.*

MIGUEL FERNANDEZ-BRASO: *La soledad de Gabriel García Márquez.* Editorial Planeta, Barcelona, 1972.

Una tradición venerable define a la entrevista como un trabajo escrito por uno y cobrado por otro. Los procedimientos son diversos: *a)* se solicita al entrevistado un artículo autobiográfico, en el cual el

entrevistador inserta posteriormente unas pocas preguntas estratégicas; *b)* se pide al entrevistado que escriba las preguntas a que desearía responder y que a continuación las responda, etc. La entrevista tiene bastante bien ganada su fama como el más abominable o deleznable de los géneros. Esto es lo que otorga un valor singular a libros como el de Fernández-Braso, libros infrecuentes, cuya excepcionalidad viene a confirmar la norma.

En esta obra, Fernández-Braso cultiva el periodismo literario en el mejor sentido de la palabra. Los comentarios son concisos y amenos; las intervenciones de García Márquez y algunas citas de sus textos están hábilmente hilvanadas por el hilo de una divagación cordial que es algo más que un mero tributo a la amistad. Pero el libro constituye un ejemplo en otro sentido: es una lección de honestidad. Fernández-Braso escribe con la cautela de quien no ignora el privilegio de la duda; recuerda un malentendido con García Márquez y lo sortea con dignidad y sencillez; no resulta nunca abusivamente taxativo en sus juicios ni tampoco deliberadamente escandaloso. Por último, la lectura de la obra es siempre ágil y amena. Se trata, en suma, de un libro que cumple adecuadamente con su función de facilitar el ingreso al universo fantástico del creador de *Cien años de soledad.—J. C. C.*

GUSTAVO LUIS CARRERA: *La novela del petróleo en Venezuela.* Caracas, 1972.

Venezuela es el tercer productor mundial de petróleo. Fácilmente puede adivinarse lo que este simple dato estadístico representa para la vida de un país que incluso hoy no ha conseguido eliminar totalmente la rémora del subdesarrollo. De esto también podría inferirse que la novela del petróleo es uno de los acontecimientos centrales en la literatura venezolana de estos últimos años. Curiosamente, sin embargo, no es así. El hecho no debe sorprender en un país como España, donde todavía no se ha escrito la gran novela sobre el fenómeno del turismo, pese a que éste es la primera industria nacional, y España, el primer país turístico del mundo. Las razones que pudieran explicar la ausencia de esta novela pertenecen quizá más estrictamente al dominio de la sociología que al de la mera crítica literaria.

A partir de esta comprobación inicial, Gustavo Luis Carrera na redactado la apasionante biografía de una novela inexistente. Vale

decir: ha rastreado sus orígenes, identificado sus antecedentes, facilitado enormemente la tarea de quienes habrán de poner sus ojos algún día sobre un fenómeno que no puede tardar en producirse. El autor señala la existencia de sólo cinco novelas plenamente «petroleras»; pero de su laborioso y documentado análisis se desprende la conclusión de que el tema está indisolublemente ligado a la historia de la narrativa venezolana desde hace no menos de treinta años. Este libro, detallado y necesario, debiera hacer reflexionar a cuantos han acusado tradicionalmente a la literatura hispanoamericana de padecer una suerte de obsesión realista. Venezuela, país petrolero por antonomasia, carece todavía de una novelística del petróleo, aunque ya no de un estupendo análisis sobre la significación y magnitud reales de esa carencia.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Apartado postal 22.019, MADRID).*

CONVOCATORIA DEL XI PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por undécima vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1973 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1973.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1974, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de veinticinco ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1974, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor Jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las bases.

Madrid, mayo 1973

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz: *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 188 (marzo-abril 1973)

ESTUDIOS

Pablo Lucas Verdú: *Lugar de la teoría de la constitución en el marco del Derecho político.*
Antonio La Pérgola: *El «empirismo» en el estudio de los sistemas federales: consideraciones en torno a una teoría de Carl Friedrich.*
Jorge Uscatescu: *Ontología de la existencia social.*
Alberto Montoro Ballesteros: *El «tractado de república» de Alonso de Castrillo (1521).*
José Luis Bermejo Cabrero: *Ideales políticos de Juan de Mena.*

ESTADO-IGLESIA

Angel Santos: *El régimen soviético de relaciones del Estado con la Iglesia*

NOTAS

W. von Rauchhaupt: *El actual derecho espacial.*
Jesús López Medel: *Familia y educación.*
Juan Valeri Busto: *Nueva ideología política para un mundo mejor.*

MUNDO HISPANICO

Germán J. Bidart Campos: *Notas sobre el carácter abierto y eficaz del poder constituyente originario en Argentina.*

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 127 (mayo-junio 1973)

ESTUDIOS

La urgente revisión de los principios internacionales de 1945, por José María Cordero Torres.
El complejo mundo americano, por Camilo Barcia Trelles.
Hacia un armamento no nuclear de destrucción masiva, por Camille Rougeron.
El plan de desarrollo del río Mekong, por Luis Mariñas Otero.
El comunismo en los países del mundo libre, por Francesco Leoni.
El Pacto de la Mar Océana (PAMO), por Erik-Ignacio Martel.
Checoslovaquia: cinco años después, por Stefan Glejdura.

NOTAS

El Irán, encrucijada política mundial, por Rodolfo Gil Benumeya.
La Oficina Española de la Sociedad de Naciones, por G. B. Bledsoe.
Notas sobre la evolución política de Madagascar (III), por Julio Cola Alberich.
Ortodoxos y católicos de rito oriental en América (I), por Angel Santos Hernández, S. J.
La V Conferencia de Cancilleres de la Cuenca del Plata, por José E. Greño Velasco.

Miscelánea ☆ Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas ☆ Actividades ☆ Documentación internacional.

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL: España, 400 pesetas; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 622 pesetas; otros países, 656 pesetas; número suelto España, 80 pesetas; número suelto extranjero, 155 pesetas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

Journal of Spanish Studies
Twentieth Century

Some Forthcoming Articles: On Azorín, Delibes, García Márquez, García Pavón, A. Machado, Neruda, Salazar Bondy, Vargas Llosa.

General Information: The journal publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. Subscription is $6 per year ($11 for 2 years, $15 for 3 years).

Series of Critical Essays on Hispanic Authors: Sponsored by the journal and Eliseo Torres & Sons. It publishes outstanding scholarly papers dealing with prominent figures in the literatures of Spain and Spanish America. The series will begin with two volumes on the Spanish playwrights *Fernando Arrabal* and *José Ruibal.* Manuscripts are welcome.

Address: Direct all communications-manuscripts, subscriptions and advertisements-to:

Editors

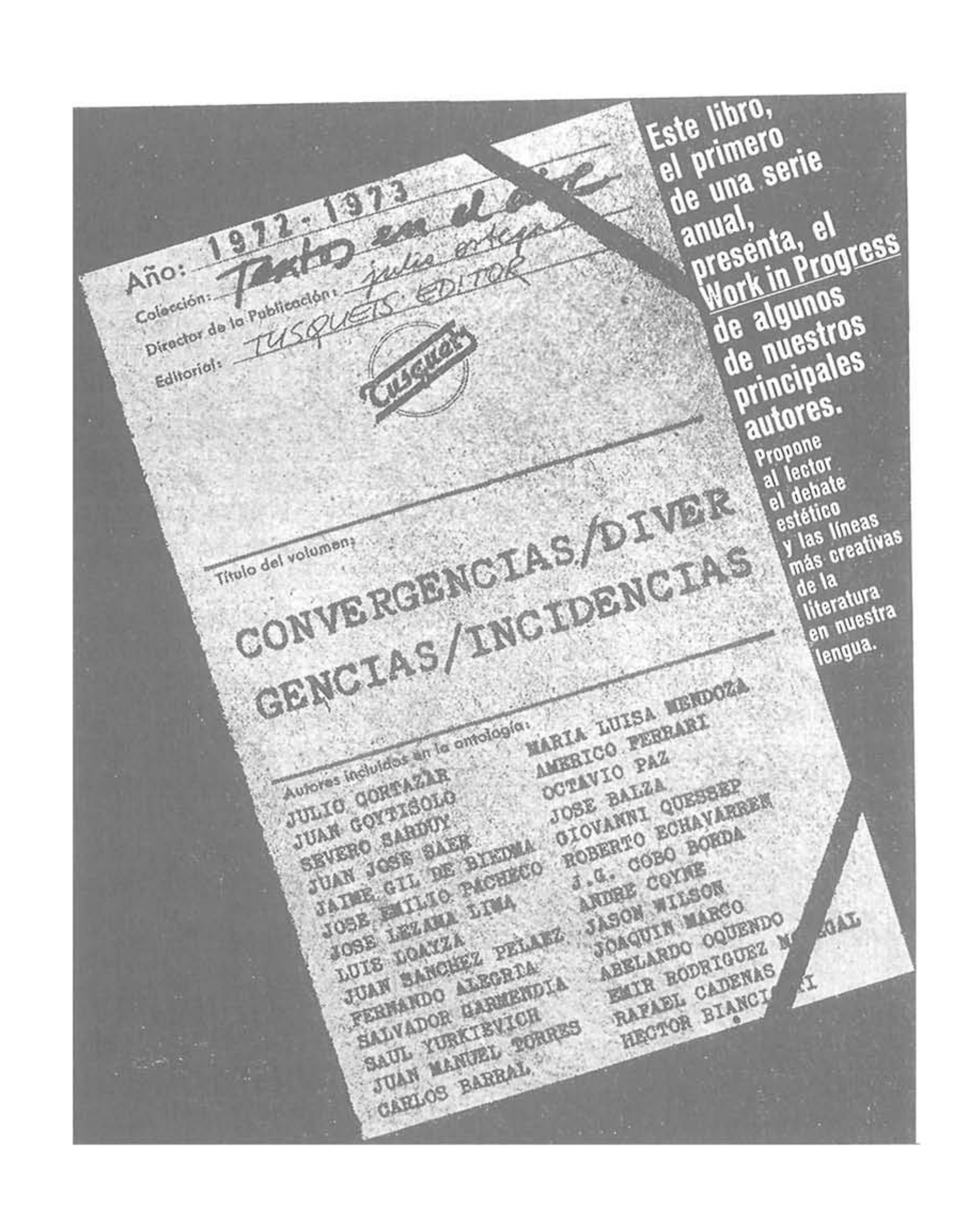
Journal of Spanish Studies: Twentieth Century

Department of Modern Languages

Kansas State University

Eisenhower Hall

Manhattan, Kansas 66506 (U. S. A.)


Año: 1972 - 1973
Colección: Textos en el aire
Director de la Publicación: julio ortega
Editorial: TUSQUETS EDITOR
Tusquets
Título del volumen:
CONVERGENCIAS/DIVERGENCIAS/INCIDENCIAS
Autores incluidos en la antología:
JULIO CORTAZAR
JUAN GOYTISOLO
SEVERO SARDUY
JUAN JOSE SAER
JAIME GIL DE BIEDMA
JOSE EMILIO PACHECO
JOSE LEZAMA LIMA
LUIS LOAYZA
JUAN SANCHEZ PELAEZ
FERNANDO ALEGRIA
SALVADOR GARMENDIA
SAUL YURKIEVICH
JUAN MANUEL TORRES
CARLOS BARRAL
MARIA LUISA MENDOZA
AMERICO FERRARI
OCTAVIO PAZ
JOSE BALZA
GIOVANNI QUESSEP
ROBERTO ECHAVARREN
J.G. COBO BORDA
ANDRE COYNE
JASON WILSON
JOAQUIN MARCO
ABELARDO OQUENDO
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
RAFAEL CADENAS
HECTOR BIANCIOTTI
Este libro, el primero de una serie anual, presenta, el Work in Progress de algunos de nuestros principales autores.
Propone al lector el debate estético y las líneas más creativas de la literatura en nuestra lengua.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

JUAN IGNACIO FERRERAS: *El tema americano en la novela española del XIX.*

EMILIO GONZALEZ LOPEZ: *Benavente, punto y contrapunto de la generación del 98.*

ENRIQUE MARGERY PEÑA: *«Ultimas tardes con Teresa», de Juan Marsé.*

AUGUSTO MARTINEZ TORRES: *Introducción al «New American Cinema».*

CARLOS AREAN: *Lección de Isidro Nonell.*

MANUEL ALVAR: *Una encuesta en los llanos orientales de Colombia.*

MARIANO Y JOSE LUIS PESET: *El buen negocio de Torres Villarroel.*

JUAN LUIS LLACER: *Los peligros de tener ideas.*

PRECIO DEL NUMERO 277-78:
140 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO